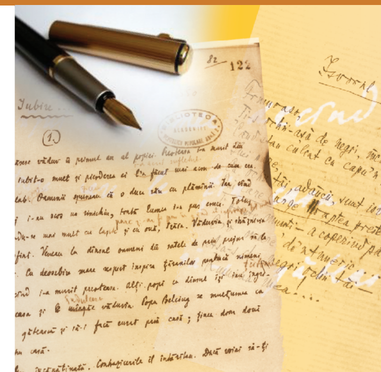
MINISTERUL EDUCAȚIEI ŞI CERCETĂRII



Limba şi literatura română

Manual pentru clasa a XI-a

Marin Iancu

Ion Bălu

CORINT EDUCAȚIONAL

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XI-a

Marin Iancu

Ion Bălu

CORINT EDUCAȚIONAL

Manualul a fost aprobat prin Ordinul ministrului Educației și Cercetării nr. 4742 din 21.07.2006, în urma evaluării calitative organizate de către Consiliul Național pentru Evaluarea și Difuzarea Manualelor și este realizat în conformitate cu programa analitică aprobată prin Ordin al ministrului Educației și Cercetării nr. 3252 din 13.02.2006.

Date despre autori:

■ Prof. univ. dr. **Ion Bălu**, Universitatea Ploiești.

A publicat numeroase lucrări, dintre care amintim: *Opera lui G. Călinescu. Eseu despre etapele creației*, 1971; *Cezar Petrescu*, 1972; *G. Călinescu. Bibliografie*, 1975; *Marin Preda*, 1976; *Viața lui G. Călinescu*, 1981; *Nostalgia absolutului*, 1981; *Nicolae Labiș*, 1984; *Lucian Blaga*, 1986; *Viața lui Ion Creangă*, 1990; *Viața lui Lucian Blaga*, vol. I, 1995; *Introducere în universul liricii argheziene*, 2000; *Ioan Alexandru*, 2003.

■ Prof. dr. **Marin Iancu**, membru al Uniunii Scriitorilor din România, Școala Nr. 1 Voluntari.

Autor și coautor al unor lucrări de critică și istorie literară, de manuale școlare pentru clasele V–XII și de auxiliare școlare pentru toate nivelurile de studiu ale limbii și literaturii române, în gimnaziu și liceu.

Referenți:

Prof. drd. gradul I **Aurelia Ilian**, Colegiul Național „Mihai Viteazul” București

Prof. gradul I **Elena Gânju-Brezeanu**, inspector școlar de specialitate, Inspectoratul Școlar al Județului Ilfov

Redactare: **G. Moldoveanu**

Tehnoredactare și procesare computerizată: **Daniela Diaconescu, Mihaela Ciufu, Cristina Aprodu**

Coperta: **Valeria Moldovan**

Pentru comenzi şi informaţii, contactaţi:
GRUPUL EDITORIAL CORINT
Departamentul de Vânzări
Str. Mihai Eminescu nr. 54A, sector 1, Bucureşti, cod poştal 010517
Tel./Fax: 021.319.47.97; 021.319.48.20
Depozit
Calea Plevnei nr. 145, sector 6, Bucureşti, cod poştal 060012
Tel.: 021.310.15.30
E-mail: vanzari@edituracorint.ro
Magazin virtual: www.edituracorint.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IANCU, MARIN
Limba și literatura română : manual pentru clasa a XI-a / Marin Iancu, Ion Bălu. - București : Corint Educațional, 2014
ISBN 978-606-8609-79-9

I. Bălu, Ion

811.135.1(075.35)
811.135.1.09(075.35)

ISBN 978-606-8609-79-9

DEŞTEAPTĂ-TE, ROMÂNE!

Versuri: Andrei Mureşanu
Muzica: Anton Pann

Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adânciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croieşte-ţi altă soarte,
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani!

Acum ori niciodată să dăm dovezi la lume
Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman,
Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian!

. . . .

Priviţi, măreţe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine,
Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,
Cu braţele armate, cu focul vostru-n vine,
„Viaţă-n libertate ori moarte!” strigă toţi.

. . . .





Naşterea lui Isus (icoană pe sticlă din Mărginimea Sibiului, prima jumătate a secolului XIX)

ORIGINILE ŞI EVOLUŢIA LIMBII ROMÂNE

Ce este limba?

• Ca fenomen social, *limba* este principalul mijloc de comunicare între membrii unei colectivităţi umane, istoriceşte constituit, alcătuit din mai multe sisteme. Produs al societăţii umane, *limbajul* este o facultate exclusiv omenească, mod de folosire a unei limbi, mijloc general de comunicare în activitatea oamenilor.

• Din punct de vedere genealogic, limba română este limba latină vorbită neîntrerupt, în spaţiul carpato-danubiano-pontic, în primele secole ale erei noastre, care se dezvoltă pe un substrat daco-tracic şi care devine, după destrămarea Imperiului Roman, un *idiom romanic*. *Limba naţională română* (comună unei naţiuni) s-a format în anumite condiţii istorice.

• *Vocabularul* sau *lexicul* unei limbi este reprezentat de totalitatea unităţilor lexicale (cuvintele) care există şi care au existat, cândva, în limba respectivă. Există o *lexicologie sincronică* sau *descriptivă*, care studiază vocabularul unei limbi la un moment dat al existenţei sale, şi o *lexicologie diacronică* sau *istorică*, ce studiază evoluţia vocabularului de-a lungul timpului.

Limba română naţională

1. Desprindeţi, din următoarea definiţie, trăsăturile fundamentale ale limbii române:

„Limba română este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile romanizate (Dacia, Panonia de Sud, Dardania, Moesia Superioară şi Inferioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii şi până în zilele noastre.

(Al. Rosetti, *Istoria limbii române, de la origini până în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1971, p. 8)

2. Comentaţi textele de mai jos referitoare la limbă:

a) „Limba nu e (...) numai un servitor al gândirii, ci un stăpân al ei. Dacă este adevărat că omul vorbeşte cum cugetă, nu e mai puţin adevărat că omul cugetă după cum s-au deprins să vorbească înaintaşii lui. În limba tradiţională căutăm expresiile cele mai potrivite spre a ne îmbrăca gândurile, dar această limbă moştenită, cu anumite clişee şi asociaţii constante, îndreaptă gândurile noastre pe căile pe care s-au mişcat şi cugetele înaintaşilor noştri, stabilind o legătură trainică între fiii acestui neam, *o forma mentalis* naţională."

(Sextil Puşcariu, *Limba română*, vol. I, 1976, p. 38)

b) „În limbă cuvintele nu stau izolate. Dicţionarul le dă ordine şi explicare. Comunicarea ideilor începe cu alegerea cuvintelor. Împrejurări deosebite cer cuvinte pe potriva lor."

(Tudor Arghezi, *Despre arta literară*)

• **Lingvistica** este ştiinţa care studiază limba, natura şi legile ei de dezvoltare. (lingvistică < fr. *linguistique*; limbă < lat. *lingua; limbaj* < it. *linguagio,* fr. *langage*).

• **Lexicologia** este disciplina lingvistică ce se ocupă cu studiul vocabularului (fr. *lexicologie*, gr. *lexis* = *cuvânt*).

• **Idiom** (fr. *idiome*, lat. gr. *idioma*) = denumire generică pentru limbă.

c) „A cultiva o limbă va să zică a o curăţa de tot ce nu este al său şi nici nu poate simpatiza cu dânsa, a pune tot lucrul şi toată vorba la locul său, a boteza fiecare idee cu numele său, a o scăpa de tot ce poate să fie echivoc şi a o face să exprime ceea ce gândeşte cineva, iar nu alta”.

(Ion Heliade Rădulescu, 1838)

d) „Când nu găseşti cuvântul să fii sigur că gândul nu s-a limpezit încă.”

(N. Iorga, *Cugetări*)

FORMAREA LIMBII ROMÂNE

Structura etimologică a lexicului românesc

• Din punct de vedere al originii cuvintelor, lexicul limbii române este constituit din:

A. ***Fondul originar*** (cuvintele latine şi preromane moştenite).

B. ***Împrumuturi din diferite limbi.***

C. ***Formaţii româneşti*** (cuvinte create).

D. ***Cuvinte de origine necunoscută***

• O imagine aproximativă asupra bogăţiei vocabularului românesc din trecut şi de astăzi o oferă *Dicţionarul explicativ al limbii române*, care, prin cele aproximativ 160.000 de unităţi lexicale pe care le cuprinde, urmăreşte să înregistreze: *cuvintele de circulaţie generală, întreaga terminologie populară, regionalismele şi arhaismele* atestate, *creaţiile interne* şi *împrumuturile neologice*, *termenii de argou* (care au pătruns, prin vorbirea familiară, şi în stilul beletristic), precum şi *creaţiile lexicale personale.*

• Limba strămoşilor noştri geto-daci formează *substratul* limbii române.

• **Substratul** este alcătuit din totalitatea elementelor lingvistice pătrunse într-o limbă nouă din limba populaţiei autohtone; această populaţie şi-a părăsit propria limbă şi a adoptat-o pe cea nouă în urma unei cuceriri, a unei migraţiuni sau a unei colonizări.

După perioada de *bilingvism*, una dintre limbi se impune, iar cealaltă este eliminată.

• ***Bilingvism*** (sau *dualism lingvistic*): capacitatea unei populaţii de a utiliza alternativ în comunicare două sisteme lingvistice diferite.



Fondul lingvistic autohton

• Din cele mai vechi timpuri, actualul teritoriu al ţării noastre a fost locuit de geto-daci, desprinşi din ramura de nord a marelui neam al tracilor. Deşi limba pe care o vorbeau nu s-a consemnat în texte scrise, cercetările lingvistice au identificat circa 100-150 de cuvinte considerate geto-dacice, păstrate până azi în limba română.

În studiul său monografic despre *Limba traco-dacilor* (1959), I.I. Russu a stabilit că „160 de cuvinte specific româneşti sunt anteromane indoeuropene, aparţinând ca atare graiului populaţiei care în timpul expansiunii romane locuia în teritoriile carpato-balcanice, adică traco-dacilor (*abur, adia, ameţi, amurg, aprig, arunca, baci, balaur, boltă, barză, băiat, bordei, brad, brânduşă, brânză, butuc, cârlan, căciulă, copac, copil, droaie, fluier, gard, groapă, pupăză, struguri, ţeapă, urdă, vatră, viezure* etc.). Cele mai multe dintre ele sunt chiar elemente din fondul principal lexical, cu o largă circulaţie şi frecvenţă, majoritatea având numeroase derivate; ele aparţin tuturor domeniilor terminologiei (corpul uman, procese psihice, casa, unelte, animale, plante etc.); sunt substantive, adjective, adverbe şi, deosebit de semnificative şi numeroase, 40 de verbe din cele mai importante (*a arunca*, *băga*, *bucura*, *dărâma*, *încurca*, *răbda*, *rezema*, *ridica*, *urca*, *vătăma* etc.).”

• Elementele geto-dace formează fondul lingvistic autohton, aşa-numitul *substrat* al limbii române. Unele cuvinte geto-dace sunt considerate de origine latină, fiind *cuvinte preromane*, împrumuturi din limba latină populară dunăreană, devenită ulterior mijloc oficial de comunicare a populaţiei romanizate din sudul şi din nordul Dunării. (Vezi Grigore Brâncuş, *Vocabularul autohton al limbii române*, 1983, p. 102)



• În urma unui proces îndelungat de simbioză geto-daco-romană, începută înainte de cucerirea efectivă a Daciei de către Traian, în spaţiul carpato-dunărean s-a format o întinsă populaţie romanizată, care va rezista în secolele următoare elementelor migratoare, aparţinând goţilor, hunilor, avarilor şi, apoi, slavilor.

„Dacă în restul Romaniei orientale, romanitatea a fost în cele din urmă sortită dispariţiei, în fosta Dacia traiană, romanii şi dacii romanizaţi s-au menţinut, reuşind să se cristalizeze într-o nouă realitate: poporul român."

(Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993)

• Cuvintele preromane (probabil geto-dace) sunt moştenite în limba română laolaltă cu celelalte cuvinte latine împrumutate din limba greacă (*biserică*, *creştin*, *carte*, *drac*) prin procesul de *bilingvism*.

Limba latină: baza lingvistică a limbii române

• Etnogeneza românească şi constituirea limbii române reprezintă componentele fundamentale ale îndelungatului proces istoric de sinteză la care au participat două straturi etnolingvistice importante:

a) *elementul autohton geto-dacic* (ca bază etnică);

b) *elementul roman*.

Odată cu ocuparea Daciei de către romani, limba latină devine *limba oficială* a noii provincii a Imperiului, mai ales în forma sa populară, numită şi *latină vulgară* (< lat. *vulgaris*, adj. „obişnuit, comun, public"), spre a se deosebi de *latina cultă*, limba scrierilor cărturăreşti. În raport cu celelalte limbi neolatine, româna are o fizionomie proprie, diferenţiindu-se de limbile romanice occidentale prin câteva categorii de fapte lingvistice cu un caracter conservator sau, alteori, inovator.

• După criteriul originii comune, limbile de pe glob sunt grupate în *familii de limbi* (clasificare genealogică).

Dintre toate limbile, cele indo-europene formează singura familie răspândită în toate continentele, având următoarele grupuri de limbi: romanice, germanice, celtice, slave, baltice, greacă, albaneză, armeană, indiană, iraniană.

• **Etimologia**. Ramură a lingvisticii care studiază originea cuvintelor, pe baza regulilor şi a tendinţelor de evoluţie a formei lor sonore (fonetice) şi semantice.

• **Etimonul**. Cuvântul (de obicei, dintr-o limbă străină) din care provine un anumit cuvânt al unei limbi.

Exerciţii de aprofundare

1. Alcătuiţi familia lexicală a cuvântului *copil*.

2. Formulaţi enunţuri din care să rezulte cel puţin trei sensuri diferite ale cuvântului *vatră*.

3. Găsiţi două expresii sau locuţiuni în componenţa cărora intră cuvântul *brânză*.

4. Construiţi enunţuri în care următoarele elemente lexicale de origine geto-dacă să fie folosite cu sens figurat: *abur*, *sâmbure*, *ţeapă*, *zgardă*.

5. Daţi exemple de câte un proverb având în structura sa cuvintele *căciulă* şi *groapă*.

Limba română – limbă romanică

• Iniţial limbă a oraşului Roma şi a împrejurimilor sale (*Latium*), latina se impune treptat ca limbă oficială şi de cultură în teritoriile cucerite de către romani. În acest fel, *expansiunea politică* a Imperiului Roman a fost dublată de *expansiunea lingvistică*.

Prin descendenţa din latina comună, noile limbi care aveau să se formeze sunt grupate în aceeaşi familie, fiind numite *neolatine* sau *romanice* (româna, franceza, italiana, spaniola, portugheza, catalana, dialectele reto-romane şi provensala).

• **Romanizarea**: proces de deprindere a geto-dacilor cu instituţiile, cu civilizaţia şi cultura romană, împletindu-le cu civilizaţia şi cultura lor proprie. Se realizează astfel, în paralel, *continuitatea de limbă* şi *continuitatea de cultură*.

„Se poate deci afirma că româna este o limbă romanică, rezultată dintr-o foarte veche, constantă şi încrâncenată *language loyalty* (fidelitate lingvistică), care i-a asigurat identitatea în timp şi spaţiu, dar şi dintr-o cultură marcată de mai multe rupturi, după fluxul şi refluxul latinităţii în această zonă orientală a Europei, zguduită de vicisitudini şi acoperită de tăcerile istoriei." (Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1999)

• Romanizarea, ca proces oficial, organizat şi sistematic, cunoaşte două aspecte, *romanizarea lingvistică* şi *romanizarea nonlingvistică*.

a) *Romanizarea lingvistică*: fundamentală şi decisivă pentru apariţia limbii române; această substituire de limbi s-a produs în cadrul unui proces de lungă durată.

b) *Romanizarea nonlingvistică*: preluarea de către populaţia autohtonă a unor elemente de civilizaţie spirituală şi materială romană (rituri, credinţe, forme de organizare, forme de organizare administrativă, tipuri de edificii sau de aşezări umane etc.).

Romanizarea s-a dovedit un proces ireversibil.

Alte puncte de vedere în problema originii românilor şi a limbii române

• Rolul elementului latin în limba şi în etnogeneza românilor a fost evidenţiat, cu anumite exagerări, şi de reprezentanţii Şcolii Ardelene.

• Problema originii, a „vechimii" şi a anteriorităţii poporului român a reprezentat un factor decisiv în acţiunea culturală întreprinsă de Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior, dar reprezentanţii Şcolii Ardelene au alunecat adeseori în eroare şi au lansat şi unele idei discutabile.

Printre acestea se numără *teza originii pur romane a poporului român*, construită de Samuil Micu pe ideea că dacii au fost exterminaţi în războaiele cu romanii, iar poporul român descinde exclusiv din elementul roman, şi *teza latinistă*, după care limba română este moştenitoarea directă a latinei, iar elementele nelatine, „*barbare*", adăugate ulterior, ar trebui să fie eliminate din configuraţia limbii actuale, pentru a reveni la forma ei „originară", aplicând principiile etimologismului.



Scenă de viaţă cotidiană în Dacia romană
(basorelief din secolul II, păstrat la Cluj)

• Multă vreme, ocupaţia strămoşilor noştri latini a reprezentat-o păstoritul. *Păcurarii* (ciobanii) se hrăneau cu *lapte*, cu *legume* şi *carnea oilor*. Ei au păstrat în limbă cuvinte latine care denumesc noţiuni primordiale: *cerul, marea, pădurea, codrul, muntele, câmpul cu florile, valea, pasărea, peştele, iarba, fânul*.

Când se stabileau, făceau *casă* cu *pereţi*, *fereastră*, *uşă*, *tindă*, *acoperiş* din *scândură*, îmbinate prin *cuie*, bătute cu *maiul*. În *casă* se aflau *masă*, *scaun*, *aşternut*, *cuptor*, *oale*, *urcioare*, *butoaie*.

• După criteriul valoric (vechime, importanţă, frecvenţă), se identifică:

a) *fondul lexical de bază* (esenţial sau principal);

b) *restul* sau *masa vocabularului*.

Activitate independentă

• Componenţa etimologică a fondului principal lexical dovedeşte că limba română provine din limba latină.

Folosindu-vă de un dicţionar al limbii române în care se dau şi etimologiile, completaţi lista din tabelul ce urmează cu încă cel puţin cinci cuvinte, respectând pentru aceasta criteriul stabilităţii şi al valorii de circulaţie.

Cuvinte care denumesc:		
a)	corpul omenesc şi părţile lui:	*barbă, cap, creier, gât*....................
b)	nume de fiinţe:	*om, bărbat, albină, capră*..............
c)	locuinţa şi obiectele casnice:	*casă, perete, ac, cui*.......................
d)	unelte:	*fier, furcă, fus, scară*......................
e)	acţiuni şi procese:	*a afla, a alerga, a cere, a certa*........
f)	familia:	*mamă, tată, frate, soră*..................
g)	nume de plante (fructe, flori, pomi):	*alun, cireş, fag, floare*....................
h)	alimente:	*apă, carne, făină, lapte*..................
i)	calităţi şi defecte:	*ager, aspru, bătrân, deştept*............
î)	mediul înconjurător:	*apă, afară, cald, curte*....................
j)	diviziunea timpului:	*zi, noapte, seară, an*......................
k)	culori:	*alb, albastru, negru, verde*.............


Scenă de vânătoare
(detaliu de pe o cană din tezaurul de la Sânnicolau Mare)

Completaţi-vă cunoştinţele!

1. Cuvintele din seria ce urmează sunt vechi împrumuturi slave: *bejenie, răzmeriţă, rob, zidar, maică, rudă, costeliv, izbândă, sabie, steag, streajă, ciudă, danie, dar, har, nădejde*.

Analizaţi-le şi precizaţi:

a) care dintre ele au dobândit o nuanţă învechită sau regională populară;

b) care sunt concurate de neologisme (daţi exemple de astfel de neologisme);

c) care au rămas în uzul curent, dobândind un semantism dezvoltat.

2. Analizaţi unul din textele de mai jos sub raportul originii cuvintelor; precizaţi, dacă este posibil, în procente, câte sunt: a) cuvinte latineşti moştenite; b) cuvinte cu etimon necunoscut; c) împrumuturi; d) formaţii româneşti.

a) „Şi cât de viu s-aprinde el
În orşicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să apară.

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie."
(M. Eminescu, *Luceafărul*)

b) „Când soarele se pleacă spre apus, când murgul-serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţii creşte şi mai mult în sufletul călătorului."
(Al. Odobescu, *Pseudo-kynegetikos*)

(După Iulian Ghiţă, *Sinteze şi exerciţii lingvistice şi stilistice*, E.D.P., 1995, p. 10).

Elementul migrator. Contactul dintre limbi

• Compus din valuri succesive de populaţii şi de limbi diferite (turcice, germanice, slave), *elementul migrator* prezintă numai atingeri cu fenomenul genezei etnolingvistice româneşti, fără a se constitui într-o componentă a acesteia.

Contactul dintre limbi are ca urmare *interferenţa*, *influenţa reciprocă a limbilor*, în anumite condiţii şi cu anumite grade de intensitate, fiind rezultatul unor fenomene extralingvistice: amestec de populaţie, convieţuire (de durată sau vremelnică) pe acelaşi teritoriu, relaţii culturale etc.

„Supusă încercărilor timpului şi contingenţelor — scrie Bazil Munteanu în studiul *La poésie de Lucian Blaga*—, limba română şi-a atenuat sensibil calităţile pozitive moştenite din latină. Vorbită aproape de două mii de ani de masele ţărăneşti, latina a fost întoarsă spre mediul rural şi a suportat o prefacere rustică. Ea a pierdut mult din vigoarea iniţială şi şi-a văzut unghiurile distincte rotunjindu-se câte puţin. Prin jocurile semantice, pe care schimbarea de mediu le-a adus obligatoriu, a văzut ordinea ei mlădiindu-se şi a fost nevoită să suporte o considerabilă infuzie de sevă concretă.

Limba slavă i-a adus un considerabil aport concret îndeosebi de natură realistă şi afectivă. Ceea ce a rămas în limba română din raţionalitatea latinei este învăluit într-o aură de vag şi de mister. De atunci, fără îndoială, limba română a contractat acel ceva deosebit de agreabil şi nespus de aspru totodată, întregul ei farmec specific şi indefinibil ce uimeşte astăzi pe specialist şi formează o dificultate reală pentru traducători; după cum vocabulele slave, topite în masa limbii, amintesc din nou, confuz, de îndepărtatele lor origini... Slava formează clar-obscurul limbii române". (Traducere de I. Bălu)

1. Construiţi enunţuri în care următoarele cuvinte de origine slavă să fie folosite cu sens propriu şi cu sens figurat: *obraz*, *trup*, *far*.

2. Formaţi locuţiuni cu următoarele cuvinte de origine greacă, turcă şi maghiară: a) *ifos, stambă, folos*; b) *capac, chior, iama*; c) *chip, fedeleş, gând*.

3. Determinaţi sursa împrumuturilor de mai jos. Folosiţi, în acest scop, *Dicţionarul explicativ al limbii române*: *belşug, capabil, chip, cioban, divan, cert, fes, gând, interes, a lipsi, neam, persoană, salcâm, serios, a socoti, staff, sponsor*.

4. Elaboraţi un eseu în care să argumentaţi înrudirea limbilor romanice. Aveţi în vedere: a) structura gramaticală preponderent latină; b) existenţa unui fond lexical principal latin, comun tuturor limbilor romanice; c) statutul general romanic al celor peste 500 de cuvinte fundamentale pentru limbile de origine latină.

Latinitatea limbii române

• Apariţia limbii române ca limbă cu o fizionomie proprie este consecinţa directă şi concretă a unei evoluţii de lungă durată. În studiul *Romanitatea românilor. Istoria unei idei,* Adolf Armbruster prezintă cele mai interesante atestări ale conştiinţei latinităţii. Limba română (o arie laterală a romanităţii) s-a dovedit a fi conservatoare, păstrând forme şi cuvinte vechi latine, care, în alte limbi romanice mai evoluate, s-au pierdut. Sextil Puşcariu a indicat, de asemenea, un mare număr de cuvinte latine păstrate numai la noi. Istoria limbii române consemnează elementul persistent în structura gramaticală, care în esenţa ei a rămas latină, cu toate influenţele masive de vocabular, mai ales din partea limbilor învecinate.

Activitate independentă

1. Precizaţi cum s-a format limba română.
2. Numiţi teritoriul pe care s-a desfăşurat procesul de constituire a limbii române.
3. Care sunt limbile romanice şi unde se vorbessc acestea?
4. Argumentaţi originea latină a limbii române, pornind de la schimbările ce se produc în compartimentele de bază ale limbii:
   a) sistemul fonetic (lat. *bene* > bine; lat *solem* > soare; lat. *plumbum* > plumb etc.);
   b) sistemul gramatical (lat. *Nos et vos amici sumus — Noi şi voi suntem prieteni;* lat. *Aedificare in aere* — *A construi în aer* etc.);
   c) vocabularul/lexicul („*Peste a nopţii feerie / Se ridică mândra lună*”, M. Eminescu — „*Supra noctem fascinantem / Tollit se superba luna*”).

Exerciţii de aprofundare

1. Care sunt particularităţile cuvintelor care fac parte din fondul principal lexical? Ce cuprinde restul vocabularului?

Alegeţi cuvintele din următorul text şi încadraţi-le în cele două categorii numite mai sus:

„Toţi paznicii din toată împărăţia şi cei mai aleşi pe care îi pusese împăratul ca să pândească n-au putut să-i prinză pe hoţi.” (P. Ispirescu)

2. Cum explicaţi îmbătrânirea şi eliminarea unor cuvinte din vocabularul curent al unei epoci?
3. Care sunt împrejurările care favorizează crearea de neologisme?

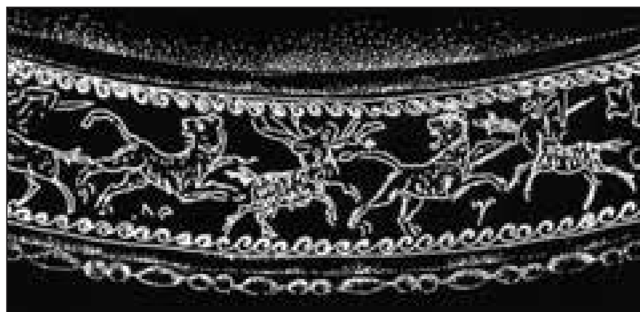
Activitate independentă

1. Alcătuiţi o scurtă compunere numai din cuvinte de origine latină (moştenite sau derivate de la acestea). Teme propuse: *Un peisaj de toamnă*; *Legături de rudenie*, *Ocupaţii ţărăneşti tradiţionale* ş. a. Folosiţi, în acest sens, *Dicţionarul explicativ al limbii române literare* (DEX).
2. Analizaţi sensurile actuale ale cuvintelor româneşti comparate cu cele ale cuvintelor latine din care provin: *charta* „hârtie, scriere, scrisoare” > carte; *cornus* „corn” > corn; *dolus*: „durere” > dor; *fontana*: „izvor, origine” > fântână; *gula*: „gât, gâtlej” > gură; *lingua* „limbă” (organ al vorbirii) > limbă; *salutare*: „a saluta, a-şi lua rămas bun” > a săruta.
3. Ce se înţelege prin fondul originar de cuvinte? Numiţi cele mai importante caracteristici ale acestor cuvinte.
4. Analizaţi succesiv cuvintele din contextele de mai jos şi rânduiţi-le pe coloane: cuvinte din fondul originar / formaţii româneşti / cuvinte împrumutate / calcuri lingvistice:
   a) „Purta toiag nalt pe care-l ţinea în sus. (…) Avea plete creţe unse cu unt.” (M. Sadoveanu)
   b) „Se plimba prin casă agitat, invocând anapoda devotamentul, cinstea, spiritul lui de sacrificiu”. (Camil Petrescu).
5. Scrieţi traducerea expresiei latine *ad calendas graecas* şi explicaţi-i sensul; găsiţi apoi minimum două echivalente frazeologice româneşti.
6. Grupaţi expresiile din seria A cu echivalentul lor, în limba română, din seria B:

A.: *ibidem*, *alibi*, *festina lente*, *sine qua non*, *de facto*, *de iure*, *de visu*, *do ut des*, *honeste vivere*, *hic et nunc*, *in extremis*, *ipso facto*, *manu militari*;

B.: *de fapt, prin forţa armată, îţi dau ca să-mi dai, în altă parte, din auzite, grăbeşte-te încet, să trăieşti cinstit, în acelaşi loc, de drept, aici şi acum, în ultimă instanţă, prin însuşi acest fapt, fără de care nu se poate.*

• *Calc* (lingvistic); *calchiere*. Modalitate de înnoire a vocabularului prin traducerea sau imitarea structurii unui cuvânt sau a unei expresii străine, folosind ca material cuvinte deja existente în limbă.



Detaliu ornamental de pe un platou descoperit la Conceşti

APARIŢIA SCRISULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Impunerea limbii române

• Procesul de formare a limbii române literare a început înainte de scrierea în limba română. Folosită ca limbă de cultură în biserică şi în cancelariile domneşti, limba slavonă a fost puţin cunoscută de către români, în afara unui cerc restrâns de cărturari. În viaţa de toate zilele, oamenii de rând aveau o limbă a lor, din moşi-strămoşi, care îi deosebea de alte neamuri şi le dădea numele. În primele creaţii populare, chiar dacă acestea nu erau scrise, se folosea aspectul cel mai îngrijit şi cel mai corect al limbii comune.

În astfel de condiţii, se presupune că limba română a fost folosită în scris, pentru uzul curent, cu mult înaintea datei de la care ni se păstrează mărturii.

• **Scrisoarea boierului Neacşu din Câmpulung** (Argeş) către judele Braşovului Hans Benkner a fost datată în 29–30 iunie 1521, într-o perioadă cunoscută prin procesul de trecere treptată la română ca limbă a culturii şi literaturii.

Imagine elocventă a felului în care arăta limba română în veacul al XVI-lea, *Scrisoarea lui Neacşu* confirmă originea latină a limbii române, unitatea şi continuitatea limbii şi a poporului român.

• „Folosirea limbii române în actele civile nu trebuie explicată prin scăderea cunoştinţei limbii slavone, ci numai prin limitarea uzului ei în cancelaria domnească şi în biserică. (...) Prin urmare, în secolele XVI şi XVII limba slavonă era încă cunoscută, dar era întrebuinţată în sferele tot mai restrânse ale înaltului cler şi ale marii boierimi, pe când păturile sociale ridicate de curând, chiar în cazul când mai ştiau slavoneşte, aveau nevoie de un alt instrument de comunicare în relaţiile lor, de o limbă vie, nu moartă, cum era limba slavonă (...). Neacşu ştia slavoneşte şi nu din neştiinţa slavonei a scris în limba română, ci pentru că în scrierea lui cu informaţii politice grabnice, despre mişcările turcilor, era nevoie de un instrument de comunicare corespunzător, simplu şi rapid, nu savant şi greoi." (*Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 294)

■ SCRISOAREA LUI NEACŞU (1521)

Mudromu i plemenitomu i cistitomu i B[o]gom darovannomu jupan Hanăş Begner ot Braşov, mnog[o] zdravie ot Neacşul ot Dlugopole.[1]

I pak[2] dau ştire domnietale za[3] lucrul turcilor, cum am auzit eu că împăratul au ieşit din Sofiia[4], şi aimintrea[5] nu e. Şi se-au dus în sus pre Dunăre. I pak să ştii domniia-ta că au venit un om de la Nicopoe[6] de mie me-au spus că au văzut cu ochii loi că au trecut ceale corabii ce ştii şi domniiata pre Dunăre în sus. I pak să ştii că bagă den[7] tote oraşele câte 50 de omin să fie în ajutor în corabii. I pak să ştii cumu se-au prins neşte meşter den Ţarigrad[8] cum vor treace aceale corabii la locul cela strimtul ce ştii şi domniia ta. I pak spui domnietale de lucrul lu Mahamet-Beg, cum am auzit de boiari ce sânt megiiaş şi de gener-miu Negre, cumu i-au dat împăratul slobozie lui Mahamet-Beg, pre io-i va fi voia pren Ţeara Românească iară el să treacă. I pak să ştii domniia ta că are frică mare şi Băsărab de acel lotru de Mahamet-Beg, mai vârtos de domniele vostre. I pak spui domnietale ca mai-marele miu[9], de ce am înţeles şi eu. Eu spui domnietale, iară domniia ta eşti înţelept, şi aceste cuvinte să ţii domniia ta la tine, să nu ştie umin mulţi şi domniele voastre să vă păziţi cum ştiţi mai bine. *I B[og] te ves[e] lit, aminu*[10].

GLOSAR

[1] Text slavon: „*Înţeleptului şi cinstitului şi de Dumnezeu dăruitului jupân Hans Benkner din Braşov multă sănătate de la Neacşul din Câmpulung*" (formulă de deschidere a unei scrisori).
[2] *i pak* (în slavonă) = şi iarăşi;
[3] *za* (în slavonă) = despre;
[4] *Sofiia* = Sofia;
[5] *aimintrea* = altminteri, altfel;
[6] *Nicopoe* = Nicopole;
[7] *den* = din;
[8] *Ţarigrad* = Constantinopole (sau Istanbul), capitala Imperiului Otoman;
[9] *miu* = meu.
[10] Text slavon: „*Şi Dumnezeu să te veselească, amin*" (formulă de încheiere a unei scrisori).

• Primele texte în limba română, scrise, foarte probabil, şi înainte de 1500, au fost scrisorile şi actele, de regulă, particulare, urmate de unele scrieri religioase.

Texte laice. Scrisori şi acte

• Redactată într-o frumoasă limbă românească, cu elemente de vocabular destul de închegate, *Scrisoarea lui Neacşu* poartă toate particularităţile genului epistolar, stând mărturie a stabilităţii şi unităţii la care se găsea limba română în epocă.

1. În afara unei structuri lingvistice în multe privinţe diferită de a vorbirii populare, acest document prezintă şi un aspect arhaic. Se iau în considerare, în acest sens, următoarele aspecte:

– prezenţa unor formule stereotipe preluate din slavonă;

– intercalarea, în textul românesc, a unor cuvinte slavone;

– folosirea anumitor forme şi elemente lexicale, fonetice şi gramaticale învechite astăzi, dar specifice acelei epoci.

Precizaţi prin ce confirmă *Scrisoarea lui Neacşu* această realitate. Sprijiniţi răspunsul pe exemple ilustrative din text.

2. Identificaţi cel puţin două cuvinte prin care autorul scrisorii doreşte să insiste şi să accentueze gravitatea pericolului ce se abate asupra ţării, dar şi asupra Braşovului.



Miniatură dintr-un act de cancelarie emis de Matei Basarab Voievod (1651)

3. Menţionaţi cel puţin două trăsături proprii stilului epistolar prezente în *Scrisoarea lui Neacşu*.

4. Documentele şi tipăriturile din secolul al XVI-lea atestă începuturile diferenţierii unor stiluri funcţionale.

Comparaţi limbajul scrisorilor sau al scrierilor cu caracter administrativ cu limbajul scrierilor religioase, evidenţiind posibilele diferenţe existente între acestea. Aveţi în vedere, pentru comparaţie, şi următorul text, un zapis de vânzare din 4 aprilie 1577, scris la Brăhăşeşti, Galaţi:

„Adecă eu, Petrea Brahăş, scriu şi mărturisesc cu cestu zapis[1] al meu cum am fostu cumpărat o parte de ocină[2], din sat din Brăhăşeşti, de unde au fostu şedzându[3] Cudrea, din giumătate[4] de sat, a cincea parte, ce s-alege partea Anuşcăi şi a fratelui ei, Mateiu, şi eu o am vândut lui Dumitru Teahni şi femeei sale..., ca să-i hie lui ocină şi moşie, în veaci, neclătită. Şi în tocmală ne-au fostu Ona suliţaşul şi Burnar spătărel şi Cociubă de-acolo şi mulţi oamini buni. Şi eu, Ştefan diiacul, am scris şi pre mai mare credinţe ne-am pus şi peceţile ca să se ştie."

(După *Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea*, Bucureşti, Editura Academiei, 1979)

GLOSAR

[1] *zapis* = înscris (cuvânt de origine slavă ; [2] *ocină* = bucată de pământ; proprietate; [3] *şedzându* = şezând; [4] *giumătate* = jumătate.

• Textul acestui document cuprinde fenomene dialectale moldoveneşti: *gi* pentru *j* (*giumătate*); *dz* pentru *z* (*treidzeci*); *h* pentru *f* (*să-i hie*), precum şi forme specifice limbii vechi, cu pronumele în acuzativ înaintea verbului la perfect (*eu o am vândut*).

PRIMELE TIPĂRITURI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Reforma

• Mişcare religioasă declanşată în epoca Renaşterii la începutul secolului al XVI-lea de Martin Luther, prin ridicarea împotriva autorităţii papei, a corupţiei clerului şi a dogmelor bisericii. Reforma a scindat, în nordul şi în centrul Europei, creştinismul occidental, dând naştere bisericilor reformate sau protestante (luteranism, calvinism etc.), desprinse de catolicism.

Printre alte principii afirmate de susţinătorii Reformei, un loc important a fost acordat introducerii limbilor naţionale în serviciul de cult, traducându-se, în primul rând, *Biblia*.

Scrierile rotacizante

• În secolul al XVI-lea apar primele tipărituri ale textelor religioase traduse în limba română, într-un timp când numai greaca şi slavona erau recunoscute de biserica ortodoxă drept limbi de cult. Prin aceste traduceri bisericeşti, limba română s-a impus definitiv ca limbă de cultură a românilor şi a dobândit cele dintâi norme unitare specifice exprimării culte.

Deşi până în secolul al XVIII-lea au cunoscut o largă răspândire pe întreg teritoriul românesc, aceste texte, denumite şi *scrieri rotacizante*, au păstrat, în ansamblu, normele variantelor literare din zonele în care au fost tipărite sau traduse.

Traducerea textelor religioase

• Datate aproximativ înainte de tipăriturile lui Coresi, scrierile rotacizante sunt printre cele mai vechi traduceri bisericeşti în limba română, efectuate în nordul Transilvaniei, mai probabil în Maramureş.

a) ***Codicele Voroneţean***
b) ***Psaltirea Scheiană***
c) ***Psaltirea Voroneţiană***
d) ***Psaltirea Hurmuzachi***
e) ***Catehismul Marţian***.

• *Codicele Voroneţean*: manuscris datând din secolul al XVI-lea, reprezentând copia traducerii româneşti a unor texte religioase (*Faptele apostolilor*). Presupus a fi cel mai vechi text românesc păstrat.

• În grafia care reproduce pronunţarea specifică graiurilor din nordul ţării, se întâlneşte fenomenul fonetic numit *rotacism*, care constă în pronunţarea lui *n*, aflat între două vocale, ca *nr* sau *r*, în cuvintele de origine latină.

Deosebit de importante pentru studiul evoluţiei limbii române, **textele rotacizante** reprezintă „un stadiu al dezvoltării limbii noastre şi o mărturie a efortului de întemeiere a unei culturi în limba română." (*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Bucureşti, 1979)

• **Textele rotacizante** sunt „prime şi timide zări de lumină în pâcla slavonismului". (N. Cartojan)

• **Diaconul Coresi** (c. 1510 – c. 1583). Tipograf şi editor. Adevărat întemeietor în cultura şi literatura română, diaconul Coresi apare, alături de Neagoe Basarab, ca una dintre personalităţile fascinante ale secolului al XVI-lea.

După o scurtă perioadă de activitate la Târgovişte, se stabileşte la Braşov, unde tipăreşte numeroase cărţi slavoneşti şi româneşti. Tipografia lui Coresi devine astfel „centrul de gravitate al unei vaste activităţi de romanizare a culturii religioase." Prima carte tipărită de Coresi: *Întrebare creştinească* (Braşov, 1559). Alte tipărituri în limba română: *Tetraevangheliarul românesc* (1561); *Psaltirea românească* şi *Liturghierul românesc* (1570); *Evanghelie cu învăţătură* (1581). Tipăriturile coresiene au o mare importanţă pentru evoluţia şi unificarea limbii române ca limbă de cultură.

• *Palia de la Orăştie* (1582) ocupă un loc deosebit printre tipăriturile româneşti din secolul al XVI-lea, „în măsura în care revelează efortul tălmăcitorilor de a evita particularităţile regionale ale propriului lui grai, cel bănăţean..." (G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, 1969, p. 10)

Activitate independentă

• Descoperiţi, în fragmentul de mai jos, faptele de limbă ce confirmă ideea originii maramureşene sau nord-transilvănene a textelor rotacizante:

„Întru ura[1] din sămbete adurară-se[2] ucenicii să frângă pânre[3] şi Pavel grăia către ei că demăreaţa[4] vrea se iasă, şi tinse cuvântu pânră[5] la miază-noapte. Era *lumânrari*[6] multe întru comarnicu[7] iuo erau aduraţi[8]."

GLOSAR

[1] *ura* = una; [2] *adurară-se* = adunară-se; [3] *pânre* = pâine; [4] *demăreaţă* = dimineaţă; [5] *pânră* = până; [6] *lumânrari* = lumânări; [7] *comarnicu* = (aici) încăpere; [8] *aduraţi* = adunaţi.

Fixarea bazei limbii române literare

• Între anii 1558–1581, diaconul Coresi a tipărit la Schei (Braşov) peste douăzeci de volume, dintre care unsprezece în limba română, printre ele numărându-se: *Catehismul*, *Evanghelia*, *Apostolul*, *Liturghierul*, *Psaltirea*.

Coresi a folosit traducerile manuscrise existente, dar a înlăturat în mare măsură lexicul şi fonetismele dialectale. Atitudinea lui dezvăluie o intenţie conştientă: năzuia — cum mărturiseşte în prefaţa la *Tetraevangheliarul* din 1561 — să realizeze un text accesibil preoţilor şi enoriaşilor, „*să înţeleagă, să înveţe rumânii cine's creştini*". Pentru a fi mai convingător, citează cuvintele Sfântului Pavel din Epistola către corinteni: „*În sfânta beserecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înţeles, decât o mie de cuvinte neînţelese în limbă străină.*"

Coresi a introdus în traducerile sale graiul vorbit în regiunea Târgovişte – Braşov. Tipăriturile lui au cunoscut o mare circulaţie în cele trei Ţări Româneşti şi limba lor va fi luată ca model de exprimare de către generaţiile ulterioare de cărturari. Coresi a pus jaloanele limbii literare române pe baza limbii vorbite în nordul Munteniei şi în nord-sud-estul Transilvaniei.

Deşi „graiul coagulant al limbii române este acela muntenesc, care este dialectul nostru toscanic" (G. Călinescu), limba română literară nu se confundă cu dialectul fondator, ci se depărtează de el ca o formă superioară de expresie, înlătură particularităţile specific dialectale pe care s-a cristalizat, preia elemente din celelalte graiuri regionale şi se deschide împrumuturilor neologice.

• Toate limbile moderne s-au format pe structura unui dialect care a avut un rol cultural decisiv; limba italiană – pe dialectul toscan, spaniola – pe dialectul castilian, engleza – pe dialectul cockney, vorbit în Londra.

PRIMELE TEXTE JURIDICE

Apariţia unor noi variante ale limbii. Stilul administrativ

• Traduse şi prelucrate după colecţii de legi romano-bizantine, primele texte juridice româneşti de interes laic marchează introducerea oficială a limbii române în administraţie. Prin ele, s-au pus în circulaţie unele formule specifice şi o terminologie juridică, elemente pe care s-a întemeiat primul dintre stilurile limbii române: **stilul administrativ**.

• Cunoscută şi sub denumirea de *Pravila lui Vasile Lupu*, *Cartea românească de învăţătură*, „din multe scripturi tălmăcite din limba ilenească pe limba românească", a fost tradusă de Eustratie Logofătul, cărturar şi traducător.

• *Îndreptarea legii* este un alt amplu text de legi, cunoscut şi sub numele de *Pravila lui Matei Basarab*.



Act de cancelarie domnească emis de Radu Mihnea Voievod (1 decembrie 1621)

Dezvoltarea limbii române în secolul al XVII-lea

1. În secolul al XVII-lea, în timpul domniilor lui Vasile Lupu şi Matei Basarab, au fost tipărite, în Moldova şi Muntenia, două coduri juridice.

Selectaţi din cele două texte de mai jos, elementele de conţinut şi de expresie prin care să puteţi argumenta înscrierea acestor tipuri de mesaje în domeniul juridic:

a) ***Carte românească de învăţătură*** (Iaşi, 1646):

„Omul cel bat de-are sudui, de-are huli, de-are face şi giurământ minciunos, şi de-are strica şi pacea, ce va fi făcut cu vrăjmaşul său, deapururea şuvăieşte şi scapă şi să ceartă tot mai puţin, după voia giudeţului; şi mai vrătos vinul, ce va fi băut, vădzându-l limpede şi frumos la faţă, şi moale şi dulce la gustare, de-are fi şi înţelept neştine, tot să amăgiaşte, părându-i că nu să va îmbăta."

b) ***Îndreptarea legii*** (Târgovişte, 1652):

„Omul cel beat, de-ar înjura, de-ar huli, de-ar face şi jurământ mincinos, şi de-ar strica şi pacea ce va fi făcut cu vrăjmaşul lui, acela despururea şovăiaşte şi scapă şi se ceartă tot mai puţin, după voia judecătoriului; şi mai vărtos, vinul ce va fi băut, văzându-l limpede şi frumos la faţă, şi moale şi dulce la gustare, de-ar fi şi înţelept neştine, tot se înşală că-i pare că nu se va îmbăta."

2. Cele două scrieri juridice sunt redactate după normele variantelor literare moldoveneşti şi, respectiv, munteneşti.

Puneţi în evidenţă diferenţele semnificative privind particularităţile regionale ale exprimării literare în secolul al XVII-lea, aşa cum se prezintă acestea în cele două texte reproduse mai sus, la toate nivelurile (fonetică, morfologie şi sintaxă, lexic).

3. Urmăriţi, în textul de mai jos, dezvoltarea limbajului juridic într-un text de lege din secolul al XVIII-lea, în comparaţie cu pravilele din veacul al XVII-lea:

„Moştenitoriul celuia ce va muri cu datorie, să nu plătească dobândă pentru datoriile mortului până la un an deplin după moartea lui, iar după ce va trece anul, atunci să plătească dobândă, de vreme ce în sorocul acesta să face stăpân pe moştenire, însă de va avea de unde să plătească, iar cei ce vor fi lipsiţi, să nu să sugrume cu dobânda."

(Pravilniceasca condică)

• *Pravilniceasca condică* (1780) este un text juridic întocmit sub îndrumarea domnitorului fanariot Alexandru Ipsilanti, pe baza unor izvoare greceşti şi a pravilelor mai vechi.

Cărţile de înţelepciune şi cărţile populare

• Cele mai cunoscute şi mai răspândite scrieri laice din epoca veche a culturii noastre au fost traducerile din cărţile populare. În lipsa scrierilor artistice originale, ele au alcătuit „literatura de imaginaţie, prin care s-au desfătat în ceasurile de recreare sufletele dornice de ficţiune ale cărturarilor din trecut şi, prin ei, ale maselor populare”. (N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, 1974, p. 66)

• **Cărţile populare**

Cărţile populare sunt traduceri ale unor texte medievale laice, reprezentând romane, aforisme, poveşti, basme, fabule, în general o literatură complexă, de origine greacă şi orientală, cu o largă circulaţie în Europa, începând din secolul al IX-lea.

• **Cărţile de înţelepciune**

Cărţile de înţelepciune, alcătuite de călugări începând cu secolele VIII-X, cuprindeau maxime, pilde, povestiri cu tâlc moral şi practic sau culegeri de texte din scrierile religioase (***Albina***, ***Dioptra***).

Treptat, în lucrări de acest gen, destinate laicilor, predomină materialul literar-artistic şi tematica profană. Din această ultimă categorie face parte *Floarea darurilor*, traducerea cărţii *Fiore de virtu*, alcătuită de un autor italian în secolul al XIII-lea şi tradusă în româneşte în secolul al XV-lea, circulaţia ei fiind mai intensă în secolul al XVIII-lea, după tipărirea la 1700, de către Antim Ivireanul.

• **Cărţile populare** (*Alexandria*, *Fiziologul*, *Esopia*, *Varlaam şi Ioasaf*, *Bertoldo)* au avut o mare circulaţie pe teritoriul Ţărilor Române.

Scrieri „de polemică, de învăţătură şi chiar de desfătare”, *Alexandria*, *Floarea darurilor* şi *Pildele filosoficeşti* alcătuiesc „un gen cu totul nou în tipăriturile noastre.” (N. Iorga)

• *Alexandria* a fost „creată probabil în secolele al III-lea sau al II-lea î. Hr., în Egipt, şi are la bază legendele despre Alexandru Macedon şi, se pare, o istorie a expediţiilor sale. Circulând în numeroase variante, la mai multe popoare, naraţiunea despre faptele războinice ale cuceritorului macedonean a primit elemente noi, în spiritul vremurilor şi după caracterul popoarelor la care a pătruns.” (*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*)

Tradusă în limba română în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, *Alexandria* a cunoscut o largă răspândire, circulând în exemplare migălos caligrafiate şi ilustrate, şi integrându-se rapid în fondul de cultură românească.

■ FLOAREA DARURILOR

(fragment)

Pentru măsurare, cap. 35

Măsurarea iaste precum au zis Andronic, ca să aibi măsură intru toate lucrurile tale şi să te fereşti pururi de mult şi de puţin. Şi această bunătate vine din alte doao bunătăţi, adecă urmează din alte doao daruri, din ruşine şi din cinste, precum au zis Damaschin. Ruşinea iaste ca să se teamă de fieştece lucru carele să face strâmb carele ar face omul. Cinstea iaste, precum a zis Macrovie, să facă lucruri frumoase şi de cinste. Deci darul măsurii iaste ca corăbiariul, carele îndireptează corabia de a o trage. (…) Deci darul măsurii iaste vrédnic, pentru aceea şi eu l-am pus mai apoi de toate bunutăţile, precum şade şi cârmaciul corabiei. Iar ruşinea iaste ca şi cârma, carea păzéşte corabia ca să nu piiară într-atâtea nevoi, aşa nu lasă ruşinarea în măsură nici un lucru necuvios, ferind-o de tot lucrul cel grozav. Iar cinstea iaste precum sunt opacinile care trag corabia la loc bun şi la drum dirept, aşa urmează cinstea măsurii întru toate lucrurile céle frumoase şi de cinste, şi din darul măsurii să soléşte libovul. (…)

Pentru darul măsurii scrie la légea véche că din ceput au făcut Dumnezeu ceriul şi pământul, marea şi toate le-au săvârşit din ceasul cel dintâiu până seara, întâia zi. Iar a doao zi, despărţi ceriul şi apa şi le împărţi pre pământ. A treia zi făcu marea, întru carea vor să cure apele şi pământul pentru ca să-şi dea rodul lui. A patra zi făcu soarele ca să lumineze zioa şi luna ca să lumineze noaptea. A cincia zi făcu păsările şi célélalte dobitoace şi zodiile pământului. A şasea zi făcu pre om după asemănarea Lui, adecă pre Adam şi pre Eva (…) Iar a 7 zi, odihni de lucrarea lui.



Adam şi Eva
(icoană pe sticlă
de la Nicula, secolul XIX)

• *Floarea darurilor* este o culegere didactico-sentenţioasă, alcătuită în scopul definirii şi ilustrării virtuţilor şi viciilor. Cunoscută sub numele de *Albinuşa*, *Floarea darurilor* conţine 35 de capitole, organizate în perechi virtute-viciu: *Pentru dragoste – Păcatul pizmii*; *Pentru bucurie – Păcatul întristării* etc.

Pentru definiţii şi sentinţe sunt menţionaţi: Platon, Socrate, Aristotel, Pitagora, Ovidiu, Cicero, Seneca, diferiţi evanghelişti, precum şi autori creştini medievali.

• În ceea ce priveşte dezvoltarea limbii române, complexitatea acţiunilor culturale întreprinse de cărturarii români în epocă ilustrează ideea că secolul al XVIII-lea aduce o şi mai mare capacitate de adaptare la nevoile şi împrejurările comunicării.



Activitate independentă

1. Analizaţi, din punctul de vedere al valorilor morale promovate şi al limbii folosite, textul reprodus din *Floarea darurilor*.
2. Indicaţi un sinonim neologic pentru sensul contextual al termenului *măsurare*.
3. Transcrieţi, din text, pildele referitoare la cel puţin două calităţi morale şi adăugaţi la acestea maxime echivalente din gândirea românească sau universală.
4. Precizaţi tipul de limbaj folosit în textul reprodus.
5. Daţi exemple de teme şi motive prezente în *Floarea darurilor* şi reluate, în folclorul românesc. De exemplu: motivul „amărâtă turturea" sau tema „îngerul şi sihastrul", răspândită frecvent în Evul Mediu.
6. Transcrieţi două cuvinte din câmpul semantic al *înţelepciunii*.

ISTORIA LIMBII ROMÂNE LITERARE (Sistematizare)

A. EPOCA VECHE (1521-1780) • *Scrisoarea lui Neacşu* (1521)	• Începutul scrisului în limba română.	• Scrisoarea lui Neacşu (1521).
	• Dezvoltarea scrisului în limba română (literatură originală, literatură tradusă).	• *Texte originale* (scrieri particulare, documente de cancelarie) • *Texte traduse* (scrieri religioase în limba română)
	• Textele rotacizante (copii greu de datat şi localizat ale unor originale mai vechi, care s-au pierdut).	• *Psaltirea Hurmuzachi. Psaltirea Voroneţeană. Codicele Voroneţean* • *Psaltirea Scheiană* (1578)
	• Textele coresiene. Diaconul Coresi şi ucenicii săi inaugurează seria tipăriturilor religioase în limba română.	• *Catehism (Întrebare creştinească)* (1559). • *Tetraevangheliarul* (1561); • *Pravila* (1560-1562)
• *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* de Samuil Micu şi Gh. Şincai (1780)	• Faza de maximă înflorire (secolul al XVII - secolul al XVIII-lea). • Difuzarea cărţilor laice juridico-administrative, respectiv codice de legi cu caracter oficial.	• Textele originale se îmbogăţesc cu lucrările istoriografice ale cronicarilor moldoveni şi munteni. • Activitatea lui Varlaam şi a lui Antim Ivireanul • *Psaltirea lui Dosoftei* (1673) • *Biblia de la Bucureşti* (1688)
B. EPOCA MODERNĂ • Sfârşitul secolului al XVIII-lea • Momentul actual	• Epoca de tranziţie (ideea de latinitate a limbii şi a poporului român). • Impunerea normelor moderne ale limbii naţionale. • Trăsături, tendinţe ale epocii moderne (din perspectivă lingvistică): unificare şi modernizare. • Îmbogăţirea şi modernizarea lexicului românesc.	• Şcoala Ardeleană • Gh. Şincai, P. Maior, Ion Budai-Deleanu, S. Micu, I. Heliade-Rădulescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, B.P. Hasdeu, Titu Maiorescu, I. Slavici, Al. Macedonski, scriitorii interbelici şi contemporani. • Scrierile româneşti originale • Traducerile. Presa. • Începuturile lexicografice.

LIMBĂ. LIMBAJ. STILURI FUNCŢIONALE

• Noţiunile de *limbă* şi *limbaj* sunt parţial sinonime. Amândouă denumesc un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific fiinţei umane, prin care aceasta îşi exteriorizează şi transmite unui interlocutor ideile, gândurile şi sentimentele sale.

• *Limba* este un *limbaj*, dar reciproca nu este decât parţial adevărată. Nu toate limbajele sunt limbi: limbajul animalelor, limbajele artificiale, limbajul pictural sau muzical, gestica etc. nu sunt limbi.

Diasistemul

• Limba utilizată de vorbitori în procesul de comunicare, oral şi în scris, formează, la nivel general, diasistemul limbii, cu sinonimul frazeologic „limba română comună”.

• Ca ansamblu de norme şi de principii care stau la baza limbii, diasistemul este format din *sistemul fonetic*, *sistemul lexical* şi *sistemul gramatical.*

• Ca limbă a întregului popor, limba română reprezintă un sistem complex de variante care coexistă şi se întrepătrund:

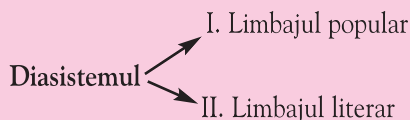
a) *varianta literară* (limbajul literar);

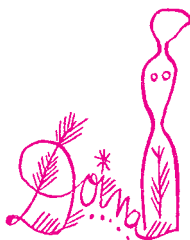
b) *varianta populară:* limbajul popular, sub forma unor ramificaţii teritoriale (*dialect*, *subdialect*, *grai*) şi sociale (*argou* şi *jargon* – limbaj profesional nestandardizat);

c) *varianta standard* este varianta nemarcată de trăsături dialectale, în care faptele de limbă sunt utilizate cu sens denotativ.

• **Limba populară** este varianta orală a limbii române, aspectul spontan, neelaborat al limbii române.

• **Limba literară** şi-a conturat începuturile pornind de la limba populară şi a rămas permanent în strâns contact cu aceasta, între ele existând întrepătrunderi şi schimburi active.





Activitate independentă

1. Citiţi textul următor, în care un bărbat de 77 de ani, din Teleajen, Prahova, relata, în 1927, primii săi ani de şcoală:

„Io am învăţat cu panakida[1] *şi nisipelniţa. Nisipelniţă? Tabla băngii. Când vrea să scrie aducea nisip pă toată banga. Scriia cu deştu în nisip, făcea bukili şi netezea c-o fărâmă dă scândură şi ştergea.*

Cerneala din ce-o făcea? Din funingine dă mesteacăn. Coaza o aduna băieţi. Punea o piatră dădăsupt, altili pă dălături şi punea alta deasupra şi făcea foc şi după ce ardea, făcea stirigiie[2]*. După ce să stingea şi să recea, punea stirigiia într-un hârb şi punea apă şi oţet şi să făcea cerneală. Nici un greu nu le părea, c-aşa iera iei dedaţi. Peniţa iera din pană dă gâscă.”*

(I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române*)

GLOSAR

[1]*panakida* = vergea subţire din lemn de stejar, cu vârful ascuţit; cu ajutorul ei, elevii scrijeleau literele în nisip;
[2]*stirigiie* = cărbune rezultat din arderea coajei de mesteacăn.

2. Rescrieţi textul de mai sus în limba literară.

3. Pentru varianta urbană a limbajului popular, vă propunem următorul text, de la sfârşitul secolului al XX-lea:

„În ceea ce priveşte alcătuirea materialului care vil prezentăm, am căutat să îmbinăm vechiul cu nou în artă, considerând că sunt cetăţeni de vârste şi nivele diferite, şi poate că vom putea satisface într-o bună măsură, exigenţele şi gusturile tuturor. Cele două strofe din finalul Rapsodiilor de toamnă ilustrează şi mai pregnant nostalgia şi gingăşia sentimentului care la avut poetul când a creat această nemuritoare bucată. Am găsit de cuviinţă să încep cu aceste versuri, întrucât ne aflăm în mijlocul anotimpului de toamnă care-şi manifestă din plin aspectele caracteristice momentului, şi deci în SOVATA, mai ales prin pronunţatele brume de dimineaţă care ne fac să încheiem pardesiile şi care au veştejit fără milă florile, atât de mult îndrăgite de noi.”

(Mircea Nedelciu, *Maistrul Ilie Ilie Razachie îşi dă concursul*)

Rescrieţi textul reprodus din proza lui Mircea Nedelciu, corectând greşelile de punctuaţie, ortografie, morfo-sintaxă, stil şi semantică.

Reţineţi!

• În ambele variante ale limbajului popular uzual (rural şi urban), vorbitorii nu au preocupări sistematice pentru dezvoltarea limbajului ca instrument de comunicare, în sensul că nu cunosc normele impuse de forurile specializate, nu cunosc deloc sau stăpânesc superficial gramatica, nu au uzanţa consultării unui dicţionar. Ei vorbesc spontan, cum au auzit în familie sau în mediul socio-profesional în care trăiesc.

De aceea, limbajul popular uzual „se caracterizează din punct de vedere stilistic prin trăsături fonetice, morfo-sintactice şi lexicale" ce îl pun „într-o relaţie de contrast cu limba literară". (Gabriela Duda, *Stilistica limbii române*, 2004, p. 89).

• **Limbajul literaturii populare** este un limbaj oral, anterior literaturii scrise, conservator şi omogen, folosit în creaţiile populare lirice, epice, dramatice, paremiologice şi în poezia obiceiurilor.



Radu Negru Voevod – „întâi domnu Ţării Rumâneşti" din *Cronica lui Ioan Dobrescu*

• A doua variantă principală a limbajului o constituie **limba literară**.

• **Limba literară** constituie aspectul elaborat şi îngrijit al limbii române comune, folosit în scris şi în exprimarea orală cultivată. Limba literară are un *caracter normat*, fiind cristalizată în anumite forme consacrate de marii scriitori, de uzul curent al vorbitorilor instruiţi. Limba literară dezvoltă şi o variantă poetico-stilistică: *limbajul poetic* (instrument principal al poeziei).

Uzanţa diversificată a limbii literare

• Până spre mijlocul secolului anterior, limba literară se confunda cu noţiunea de limbaj al literaturii artistice. Însă limba literară nu are caracter unitar din punct de vedere funcţional, iar normele limbii literare nu sunt specifice numai literaturii artistice.

Limba literară cunoaşte următoarele variante: *limbajul mediu, standard, şi limbajele (stilurile) funcţionale: limbajul (stilul) literaturii artistice, limbajul (stilul) ştiinţific, limbajul (stilul) oficial (administrativ)* şi *limbajul (stilul) publicistic (jurnalistic)*.

• **Limbajul mediu, standard** este limbajul oral cultivat, însuşit conştient şi sistematic în şcoală. El este vorbit în unităţile de învăţământ, în instituţiile publice şi în familiile cu un nivel mediu de cultură.

• Limbajul standard denumeşte formele de manifestare lingvistică îngrijită, înţelese ca modele de exprimare.

• Limbajul standard nu trebuie confundat cu limba literară. El reprezintă modalitatea de comunicare lingvistică îngrijită în condiţiile relaţiilor neprofesionale. Limbajul standard se opune limbajelor (stilurilor) funcţionale.

În cadrul limbajului standard s-au conturat alte câteva registre sau variante lingvistice:

• *Limbajul (registrul) familial* este vorbit între membrii familiei, unde, adesea, normele literare nu sunt respectate; un limbaj personalizat, corespunzător vârstei vorbitorului, caracterului şi profesiunii sale:

„*— Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie băiatul tău oleacă de carte; nu numaidecât pentru popie, cum chiteşte Smaranda; că şi popia are multe năcăfale, e greu de purtat. Şi dacă n-a fi cum se cade, mai bine să nu fie. Dar cartea îţi aduce şi oarecare mângâiere...*"

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

• *Limbajul (registrul) colocvial* este folosit în mesajele orale sau scrise, indiferent de tema abordată:

„*Domnule Eminescu,*

Cum stai cu doctoratul în filosofie? Îl faci în Berlin? Nu vreai mai bine să-l faci altundeva? Se-nţelege, numai în caz când nu ai avea încă pentru Berlin trieniul cerut, de care la alte universităţi mai mici ai fi dispensat.

Fă bine, răspunde-mi la aceste întrebări..." (Titu Maiorescu)

• *Limbajul (registrul) conversaţiei* se desfăşoară între persoane cunoscute sau cunoştinţe întâmplătoare:

„*E lume destulă şi-n berărie. Un cunoscut mi se aşează alături.*

— Ei, ce zici?

— Ce să zic? Răspund eu...Bine!

— Cum bine? Asta e bine?"

(I.L. Caragiale, *Atmosferă încărcată*)

Variante orale citadine

• *Jargonul* este limbajul vorbit de membrii unor categorii sociale; aceştia introduc în exprimarea curentă cuvinte, propoziţii sau fraze dintr-o limbă străină din dorinţa de a se diferenţia de ceilalţi vorbitori:

„*— Leon Popescu în viitorul guvern? Un Popesco dans le cabinet? Mais où va ce pauvre pays?*”

(Petru Dumitriu, *Cronică de familie*, I)

• *Argoul* caracterizează limbajul grupurilor sociale sau de aceeaşi vârstă: elevi, studenţi, oameni marginali, indivizi certaţi cu legea etc.:

„*Când făceam o talpă cu gagica mea am ginit un curcan care adulmeca un şuţ, pentru că săltase nişte biştari de la un fraier.*”

(*Evenimentul zilei*, 17 ianuarie 2006)

• **Stilurile (limbajele) funcţionale** au o trăsătură comună: toate sunt obligate să respecte calităţile generale ale stilului (corectitudinea, claritatea, concizia, proprietatea).

• Stilurile (limbajele) funcţionale sunt variante ale limbii care îndeplinesc funcţii de comunicare într-un domeniu de activitate determinat (limbaje specializate): tehnico-ştiinţific, juridico-administrativ (oficial), publicistic şi beletristic (artistic).

• *Stilul (limbajul) literaturii artistice* pune în mişcare toate funcţiile limbii şi transformă comunicarea lingvistică în imagini artistice. Limbajul este conotativ şi particularizant, lexicul este deschis tuturor limbajelor funcţionale; actualizează elemente dialectale, arhaice, familiare, neologisme. Foloseşte procedee stilistice multiple, elemente suprasegmentale, sinonimie accentuată şi anulează frontierele dintre câmpurile semantice ale vocabularului.

• *Stilul (limbajul) ştiinţific.* Obiectiv şi depersonalizat, dominat de funcţiile referenţiale, este un limbaj denotativ şi generalizant; exclude sensurile figurate şi contextuale; vocabularul este format din câmpuri lexicale specializate, îmbină semnele lingvistice cu semne aparţinând unor limbaje artificiale, cu simboluri matematice, fizice sau chimice etc.

• *Stilul (limbajul) oficial-administrativ* reprezintă varianta funcţională folosită în domeniul relaţiilor oficiale dintre cetăţean şi instituţiile statului. Dominat de funcţiile referenţială (*denotativă* sau *informativă)* şi conativă (*persuasivă* sau *retorică*), limbajul oficial-administrativ se caracterizează prin generalitate şi impersonalitate.

• *Stilul (limbajul) publicistic* îşi structurează mesajul în funcţie de un destinatar colectiv, eterogen sub aspect lingvistic şi cultural. Această situaţie determină emiţătorul să introducă în mesaj termeni din lexicul popular, din terminologia social-politică şi din celelalte stiluri funcţionale.

Exerciţii de aprofundare

1. Citiţi următorul fragment şi precizaţi ce stil foloseşte autorul. Motivaţi-vă răspunsul.

„*El adormi; cu toate acestea-i părea că nu dormise.*

Peliţele de pe lumina ochiului i se roşise ca focul şi prin el părea că vede cum luna se cobora încet, mărindu-se spre pământ, până ce părea că o cetate sfântă şi argintie, spânzurată din cer, ce tremura strălucită... cu palate nalte albe... cu mii de ferestre trandafirii; şi din lună se scobora la pământ un drum împărătesc acoperit cu prund de argint şi bătut cu pulbere de raze.”

(Geo Bogza)

2. Ce legătură există între stilul artistic şi celelalte stiluri funcţionale. Cum se manifestă această legătură?

3. Ce elemente specifice aparţinând limbajului popular de la ţară selectează I. Creangă în povestea *Capra cu trei iezi*?

4. Recitiţi schiţa *Domnul Goe* de I.L. Caragiale, transcriind pe caiete fragmente care să ilustreze cele mai semnificative elemente din stilul converesaţiei uzuale.

5. Citiţi schiţa *Telegrame* de I.L. Caragiale şi precizaţi oral trăsăturile cărui stil funcţional sunt imitate aici.

6. Precizaţi oral principalele trăsături ale fiecărui limbaj (stil) funcţional.

7. Realizaţi o mapă de portofoliu în care să includeţi fişe cu fragmente de texte reprezentând cele patru limbaje (stiluri) funcţionale. În selectarea acestora, aveţi în vedere: a) prezenţa / absenţa figurilor de stil; b) caracteristicile lexicului; c) respectarea normelor gramaticale; d) încărcătura emoţională; e) economia exprimării; f) caracterul obiectiv / subiectiv al enunţului; g) prezenţa / absenţa mijloacelor nonlingvistice.

8. Redactaţi, la alegere, două compoziţii, având în vedere următoarele teme: a) o descriere artistică; b) o cerere; c) o experienţă de laborator sau un eveniment istoric; d) o ştire sportivă sau culturală.

9. Demonstraţi încadrarea acestora într-unul dintre stilurile funcţionale studiate.

Fişier bibliografic

I. Coteanu, ***Elemente de dialectologie a limbii române***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961; ***Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj***, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1973; Dumitru Irimia, ***Structura stilistică a limbii române contemporane***, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1986; Gabriela Duda, ***Stilistica limbii române. Stilistica lingvistică şi stilistica literară***, Editura Universităţii „Petrol-Gaze” din Ploieşti, 2004.



Statuia unui dac (fragment, Piazza del Popolo, Roma)

Studiu de caz

LATINITATE ŞI DACISM

Scurt istoric

• Ramură a marelui popor indo-european al tracilor, dacii şi geţii făceau parte din acelaşi popor şi vorbeau aceeaşi limbă (Strabon).

• În privinţa etimologiilor propuse pentru termenul „dac”, se presupune că acesta derivă din *daca* – „cuţit, pumnal”, arma caracteristică populaţiilor daco-getice. Alte teorii lingvistice leagă acest nume de *dáos*, cuvânt care în frigiană (limbă înrudită cu limba tracilor) înseamnă „lup” (Ovidiu Drimba).

• *Limba dacă*: limbă vorbită de vechii locuitori ai Daciei – daci şi geţi – după formarea statului centralizat dac şi înainte de romanizarea acesteia.

• **Dacii şi geţii.** Triburile dacilor şi geţilor erau cele mai mari şi mai puternice. Ocupau teritoriul cuprins între Munţii Balcani şi Munţii Slovaciei, şi de la litoralul apusean al Mării Negre până dincolo de bazinul Tisei. Triburile „dacice” locuiau pe teritoriul actualei Transilvanii şi al Banatului, iar triburile geţilor în câmpia Dunării (inclusiv în sudul fluviului), în Moldova şi Dobrogea de azi. Una şi aceeaşi populaţie daco-getică apare la scriitorii greci, de obicei cu numele generic de „geţi”, iar la autorii romani cu denumirea de „daci”.

Denumirea de „traci” a fost dată triburilor de limbă tracică dintre Marea Egee şi Dunăre.

Cultura geto-dacă

• Edificată pe un fond tracic, în forme care-i conferă identitate faţă de spaţiul culturii greceşti şi romanice, cultura geto-dacă preia şi sintetizează aspecte culturale arhaice şi preistorice din acest spaţiu de interferenţă (culturile Cucuteni, Gumelniţa, Hamangia ş.a.), precum şi influenţe venind dinspre mediul grecesc, celtic, scitic, germanic şi roman. Studiile şi referinţele asupra acestei perioade istorice au pus frecvent în discuţie caracterul preponderent rural al culturii pe care a dezvoltat-o lumea geto-dacică, spre deosebire de cultura greacă, apărută în mediul urban al oraşului-stat (*polis*) din Grecia secolelor XII –VIII î. Hr..

• Primele informaţii despre un asemenea tip de cultură le datorăm istoricilor antici Herodot, Strabon şi Dio Cassius.

Realizaţi fişe de lectură folosind operele istoricilor citaţi, ilustrative pentru felul în care sunt descrise viaţa, mitologia, religia şi concepţia despre lume a vechilor daci.

Folosiţi-vă, în acest sens, şi de următoarea apreciere a lui V. Pârvan:

„În contrast cu tracii, geţii, stăpânitorii marelui drum de civilizaţie al Dunării, de la început îşi urmăreau o politică a lor şi alcătuiau un stat bine închegat (…), primeau puternice înrâuriri greceşti (…), dar în aceeaşi vreme ofereau la rândul lor şi grecilor şi romanilor o consistenţă spirituală superioară şi foarte caracteristică, pe care literatura antică a însemnat-o cu admiraţie, făcând din geţi aproape un popor fabulos, prin vitejia, înţelepciunea şi spiritul lui de dreptate.”

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

• Daco-geţii au rămas în conştiinţa lumii antice şi medievale prin tradiţia eroismului lor, precum şi prin alte calităţi, de ordin moral şi cultural, după cum aceste aspecte au fost consemnate pentru întâia oară de Herodot (cca 484–425 î.Hr.), care, alături de istoricul roman Dio Cassius, ne-a transmis informaţii preţioase cu privire la civilizaţia geto-dacă.

Citiţi fragmentul de mai jos şi desprindeţi indiciile şi referinţele de bază privind modul de viaţă şi elementele de cultură geto-dacă, precum şi portretul spiritual al daco-geţilor:

„Iată cum se cred nemuritori geţii: ei cred că nu mor şi că acel care dispare din lumea noastră se duce la zeul Zalmoxis. Unii din ei îi mai spun şi Gebeleizis. Tot la al cincilea an ei trimit la Zalmoxis un sol, tras la sorţi, cu poruncă să-i facă cunoscute lucrurile de care au nevoie. Iată cum îl trimit pe sol. Unii din ei primesc poruncă să ţină trei suliţe [cu vârful în sus], iar alţii, apucând de mâini şi de picioare pe cel ce urmează să fie trimisul la Zalmoxis şi ridicându-l în sus, îl azvârl în suliţe." (Herodot, *Istorii*, IV, 93-94, V, 3-4)

Cultura daco-romană

• Transformarea radicală a modului de viaţă al dacilor, a elementului autohton, în general, şi adaptarea treptată la tiparele culturale şi de civilizaţie ale cuceritorilor romani reprezintă aspectele unui proces îndelungat de simbioză geto-daco-romană.

În urma acestui proces, început înainte de cucerirea efectivă a Daciei de către Traian, se formează în spaţiul carpato-dunărean o populaţie romanizată, care va rezista în secolele următoare elementelor migratoare, înainte de toate în faţa goţilor, hunilor, avarilor şi apoi a slavilor.

„Dacă în restul Romaniei orientale, romanitatea a fost în cele din urmă sortită dispariţiei, în fosta Dacia traiană, romanii şi dacii romanizaţi s-au menţinut, reuşind să se cristalizeze într-o nouă realitate: poporul român." (Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor*. *Istoria unei idei*, 1993)

1. Argumentaţi, într-o compunere / eseu, rolul pe care îl deţine, în romanizarea Daciei, adoptarea limbii, culturii, credinţelor şi obiceiurilor romane.

Aveţi în vedere că „romanizarea lingvistică şi spirituală, *«romanizarea esenţială»*, este durabilă şi prin ea specificul vechii Dacii s-a modificat definitiv." (Ioan Aurel Pop, *Românii şi România*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998)

Folosiţi-vă, în acest sens, şi de unele dintre studiile indicate în bibliografia recomandată la acest capitol.

Bibliografie selectivă:

a) N. Branga, **Aspecte şi permanenţe traco-romane**, Timişoara, 1978;

b) Ion Horaţiu Crişan, **Burebista şi epoca sa**, Bucureşti, 1975;

c) Hristo Danov, **Tracia antică**, Bucureşti; 1976;

d) I. Dumitriu-Snagov, **Românii în arhivele Romei**, Bucureşti, 1973;

e) M. Eliade, **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, vol. I, Bucureşti, 1981;

f) Iosif Constantin Drăgan, **Mileniul Imperial al Daciei**, Bucureşti, 1986;

g) J. Lissner, **Culturi enigmatice**, Bucureşti, 1972;

h) D. Protase, **Problema continuităţii în Dacia**, Bucureşti, 1966.

2. Valorificaţi rezultatele lecturilor voastre anterioare şi comentaţi în clasă contribuţia pe care au avut-o în acest fenomen de romanizare următoarele procese:

– colonizarea masivă a Daciei;

– convieţuirea între daci şi romani sub toate aspectele posibile (economic, religios, comercial şi cotidian);

– impunerea noilor forme administrative şi juridice;

– prezenţa continuă a armatei romane şi a funcţionarilor imperiali în posturi cheie;

– împământenirea veteranilor;

– organizarea vieţii urbane şi a şcolilor; răspândirea credinţelor, a obiceiurilor şi a simbolurilor romane.

Reţineţi!

• În izvoarele medievale străine, poporul român apare menţionat sub numele „vlahi", termen întâlnit prima dată la 980, într-un text al împăratului bizantin Vasile al II-lea. Originea termenului „vlah" vine din germană, din „walh", prin care germanii, în contact cu lumea romanică, îi denumeau pe romani şi grupurile romanizate ale galilor. Termenul a fost preluat mai târziu de lumea slavă, începând din secolul al IX-lea, fiind aplicat popoarelor neslave de limbă romanică. „*Vlah înseamnă, aşadar, un străin, un neslav de limbă romanică*", termen care cunoaşte apoi diferite variante.

În fiecare dintre aceste variante, termenul denumeşte *un popor de origine romanică*, fapt care atestă caracterul romanic al românilor în conştiinţa popoarelor vecine. (Adolf Armbruster)

Complexul vieţii sufleteşti

• Faptul că suntem singurul popor care a păstrat numele de roman (român < lat. *romanus*) confirmă puternica afirmare a conştiinţei de sine a poporului nostru, respectiv a identităţii etno-spirituale româneşti. *Romanus* a devenit astfel numele naţiunii de la Carpaţi, Tisa, Nistru, Dunăre şi Marea Neagră, *unitatea ei etnică, lingvistică şi spirituală* neputând fi afectată de migratori. În epoca invaziilor, *romanus* a avut ca antonim pe *barbarus*, *terra* devine „ţară", iar *lex, legis* capătă înţelesul de credinţă creştină – „lege" românească". (Mihail Diaconescu)

Românii şi „sigiliul Romei"

• Nicolae Iorga susţine că zona răsăriteană a Europei a fost romanizată înainte de cucerirea ei militară, prin penetraţia lentă spre răsărit a *elementului popular*, la început în sudul Dunării, apoi în nordul Dunării, încă din secolele III-II î. Hr.

Cucerirea militară a Daciei de către Traian este un eveniment politic precedat de un îndelung proces de romanizare, în care o serie de factori, printre care şi factorii culturali şi lingvistici, au acţionat temeinic, netezind acţiunea militară a Romei de includere a acestor teritorii în hotarele imperiului.

S-a constituit astfel „*Romania apuseană*" şi o „*Romanie orientală*", sinteză dintre factorul autohton şi cel roman, din care numai românii vor păstra în forme consistente de viaţă moştenirea acestei „romanităţi orientale", adică „*sigiliul Romei*", care a fost impus acestor spaţii şi popoare.



Fragment dintr-un capitel (Tomis, secolele V–VI)

Muncă independentă

1. În izvoarele bizantine, românii sunt menţionaţi mai întâi ca entitate etnică sub numele de *„romani"*, *„urmaşi ai coloniştilor romani"* aduşi de Traian în Dacia.

Această menţiune apare într-un text al împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul (912-959), text în care se afirmă că „ei se numesc romani şi acest nume l-au păstrat până astăzi", ceea ce confirmă adevărul că românii nu s-au numit pe ei înşişi altfel decât după numele cetăţii-mamă, Roma.

Ce alte mărturii mai cunoaşteţi în sprijinul continuităţii populaţiei daco-romane şi a poporului român în teritoriile sale de naştere.

2. „Sigiliul Romei" va rămâne imprimat în configuraţia spiritualităţii şi a culturii româneşti, în limbă, în terminologia religioasă şi juridică.

Argumentaţi, într-un eseu de maximum 30 de rânduri, ideea că moştenirea traco-geto-dacă şi pecetea sau „sigiliul Romei" ar putea reprezenta, conform concepţiei lui N. Iorga, cele două elemente decisive în formarea personalităţii specifice romanităţii sud-est europene. Reţineţi, în acest sens, şi următoarea opinie:

„Viaţa şi activitatea întregului element roman în Răsăritul european devin elemente deosebit de importante pentru a lămuri geneza poporului român, care reprezintă romanitatea orientală." (Vezi Grigore Georgiu, *Istoria culturii române moderne,* Bucureşti, 2000)

3. Poporul român s-a definit pe sine mereu prin termenul „român", amintind astfel de originea sa romanică.

Primele elemente ale creştinismului au pătruns pe filieră latină, dovadă şi terminologia religioasă de origine latină (*altar*, *botez*, *biserică*, *creştin*, *cruce*, *Dumnezeu*, *domn*, *înger*; rugăciunea creştină este fixată în expresii latine: „*Tatăl nostru care eşti în ceruri*").

Folosind *Dicţionarul explicativ al limbii române*, realizaţi o fişă cu cel puţin alţi 10 termeni religioşi fundamentali pentru spiritul românesc.

Fişier bibliografic

Adolf Armbruster, ***Romanitatea românilor. Istoria unei idei***, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993; Nicolae Iorga, ***Istoria Românilor***, vol. I, partea a II-a, *Sigiliul Romei*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1988; Grigore Georgiu, ***Istoria culturii române moderne***, Bucureşti, 2000; Ion Aurel Pop, ***Românii şi România***, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998; Nestor Vornicescu, ***Primele scrieri patristice în literatura noastră***, sec. IV-XVI, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1984.

„PRIMORDIILE CULTURII ROMÂNE”



Statuia poetului Ovidiu de Ettore Ferrari (Constanţa)

Situare contextuală

• Intitulată de unii traducători *Către regele Cotys*, poezia este dedicată de Ovidiu regelui-poet Cotys şi reprezintă poemul IX din cartea a II-a a *Ponticelor*.

• **Publius Ovidius Naso** (43 î. Hr. – 18 d. Hr.), poet roman. În anul 9 d. Hr. a fost exilat la Tomis de împăratul Octavian August (27 î. Hr. –14 d. Hr.). Pe aceste meleaguri, el a creat ciclurile *Tristele* şi *Ponticele*.

Stabilit în cetatea Tomis, Ovidiu se simte mereu ameninţat de localnicii geţi, care „*mişună pe drumuri*” (*Tristele*), „*în devastatoare raiduri de şoc*”. (Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură dacoromană*, 2003)

• **Cotys I**: regele-poet al geţilor dintre Dunăre şi mare, între anii 12-19; a fost prieten cu poetul Ovidiu.

• **Eumòlp al Thraciei**: strămoş mitic al lui Cotys; fiul lui Poseidon. Este aruncat în mare imediat după naştere, fiind salvat de tată şi crescut de o femeie credincioasă.

Publius Ovidius Naso

CĂTRE REGELE COTYS

(fragment)

O! tu, regească stirpe, a căreia nobleţe
De la Eumòlp se trage, de ţi-a ajuns cumva
Pân’ la ureche vestea că zac în neagră jale
Pe ţărmurul acesta, vecin cu ţara ta,
O! cel mai blând din tineri, te rog, ascultă-mi vocea:
Pe-un exilat ajută-l! Tu poţi a-l ajuta! (…)
Primeşte-mi nava frântă pe-un ţărmure mai dulce:
Dac-am scăpat pe mare, să scap şi-n ţara ta! (…)
Deci tu, odraslă demnă de-al tău părinte, Cotys,
Ajută-l pe pribeagul ce zace-n castrul tău! (…)
N-ai scris tu însuţi versuri? De n-ar fi al tău nume
În fruntea lor, n-aş zice că le-a făcut un trac,
Orfeu, deci, nu e singur poet pe-aceste locuri. (…)
Aceasta încă poate pe noi să ne unească:
Aceloraşi altare suntem închinători!
Poetului poetul întinde-a’ sale braţe,
Ca ţara ta să-i fie liman ocrotitor.
Eu n-am venit aice, în Pont, pătat de sânge,
Cu mâna mea otrăvuri în veac n-am pregătit,
Pecete mincinoasă eu n-am pus niciodată
Pe firele cu care se leag-un testament,
Şi n-am făcut nimic ne-îngăduit de lege,
Dar am decât aceste o vină şi mai grea.
Să nu mă-ntrebi tu care-i. Nebun, am scris o *Artă*,
Şi pata de pe mână eu n-o mai pot spăla
Nu cerceta, o, rege, de am alte păcate!
Să fie numai *Arta iubirii* vina mea!
Oricum, fu cumpănită mânia răzbunării:
Cezaru-mi luă numai al patriei pământ.
Azi nu-l mai am! De-aceea, vecin acum cu tine,
Să nu mai stau cu frică pe ţărmul urgisit!

(Din volumul Publius Ovidius Naso, *Tristele / Ponticele*. Traducere şi prefaţă de Teodor Naum, Editura Univers, Bucureşti, 1972)

Interpretarea textului

1. Poemul se deschide prin invocaţii marcate de comunicarea exclamativă, în propoziţii eliptice de predicat: „*O! tu, regească stirpe…*" „*O, cel mai blând din tineri…*"

Ovidiu îl preamăreşte pe regele-poet Cotys, ca descendent din zeul Poseidon al mărilor şi destinat unei glorii nemuritoare. Indicaţi versuri care să motiveze admiraţia poetului faţă de tânărul monarh.

2. Identificaţi, în text, imagini care să evidenţieze:

a) cunoştinţele mitologice ale poetului Ovidiu;

b) grandoarea viziunii, imaginaţia sa creatoare;

3. Arătaţi ce imagini şi înţelesuri puteţi asocia metaforei din versul de mai jos:

„*Primeşte-mi nava frântă pe-un ţărmure mai dulce…*"

4. Partea a doua a poemului se construieşte în jurul motivului omului izolat într-un spaţiu neprielnic.

Selectaţi versurile care sugerează dramatismul însingurării poetului exilat, în total contrast cu strălucirea regală a lui Cotys.

5. În final, Ovidiu îşi exprimă credinţa că vocaţia poetică trebuie să-i unească pe cei doi, exilatul de la Tomis şi tânărul aflat în culmea gloriei.

Comentaţi, în acest sens, versurile:

„Aceasta încă poate pe noi să ne unească.
Aceloraşi altare suntem închinători!
Poetului poetul întinde-a' sale braţe,
Ca ţara ta să-i fie liman ocrotitor."

6. Găsiţi cel puţin alte două imagini în măsură să evidenţieze destinul nefericit al poetului exilat.

7. Argumentaţi, într-o compunere de 5–6 rânduri, că versurile reproduse în manual conţin particularităţi proprii unei ode.

8. Comentaţi versurile referitoare la evenimentul care a determinat exilarea poetului la Tomis.

9. La susţinerea ritmului ascendent al odei contribuie amploarea frazei şi sintaxa poetică, în care cuvintele nu au o topică obişnuită. Exemplificaţi, cu elemente din text, acest tip de construcţie a textului.

Şcoala literară de la Tomis şi de la Dunărea de Jos

• **Creaţiile literare dacoromane**

„Este evident faptul că sufletul culturii române nu poate fi înţeles fără o raportare la patrimoniul nostru spiritual. Acest patrimoniu este definitiv structurat, orientat, marcat şi susţinut de valorile Ortodoxiei, de fondul etnic geto-dacic pe care-l moştenim şi de caracterul latin al limbii noastre."
(Mihail Diaconescu, *Istoria literaturii dacoromane,* 1998, p. 108)

• **Sfântul Ioan Cassian** (360 – 435). Scriitor, teolog, misionar creştin, îndrumător al vieţii monahale.

• **Sfântul Dionisie Smeritul şi Areopagitul** (470 – 545). Erudit teolog, filosof, traducător din greacă în latină.

• **Sfântul Niceta de Remesiana** (338/340 – 420). Poet, teolog dogmatic, autor de scrieri mistice, muzicolog, misionar creştin, a fost una dintre cele mai însemnate personalităţi bisericeşti din epoca dacoromană, cel mai important reprezentant al Şcolii literare de la Dunărea de Jos. Imnul *Te Deum laudamus* (*Pe tine, Doamne, te lăudăm*) este considerat „*Luceafărul* literaturii dacoromane."

Sfântul Niceta de Remesiana

■ PE TINE DOAMNE, TE LĂUDĂM

Pe tine, Dumnezeule, Te lăudăm, pe Tine, Doamne,
Te mărturisim.
Pe Tine, veşnicule Părinte tot pământul Te cinsteşte.
Ţie toţi îngerii, Ţie cerurile şi toate puterile.
Ţie Heruvimii şi Serafimii cu neîncetat glas îţi strigă:
Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeu Savaot!
Pline sunt cerurile şi pământul de mărirea slavei Tale;
Pe Tine Te laudă ceata slăvită a Apostolilor,
Mulţimea vrednică de laudă a proorocilor,
Oştirea îmbrăcată în alb a mucenicilor.
Pe Tine sfânta Biserică Te mărturiseşte pe întregul pământ,
Tată al nesfârşitei măriri (…).
În fiecare zi Te binecuvântăm
Şi lăudăm numele Tău în veac şi în veacul veacului.
Învredniceşte-ne, Doamne, în ziua aceasta, fără păcat
să ne păzim;
Miluieşte-ne pe noi, Doamne, miluieşte-ne pe noi;
Fie, Doamne, mila Ta peste noi precum am nădăjduit în Tine;
În Tine, Doamne, am nădăjduit, să nu mă ruşinez în veac!

(Apud Mihail Diaconescu, *Antologie de literatură daco-romană*. Texte comentate, Bucureşti, 2003)

În căutarea fondului autohton dacic

• Fundamentele etno-culturale şi condiţiile în care a evoluat poporul român, cu toate influenţele exercitate de mediul bizantin şi slav, au furnizat argumente pentru ideea că în spiritualitatea românească putem descoperi o sinteză Occident/Orient. Efortul de conturare a fizionomiei spirituale a poporului român, cu toate componentele sale romanice, dacice (autohtone) şi răsăritene (neolatine), nu poate fi redus exclusiv la unul dintre aceste aspecte. Dintre toate interpretările moderne asupra credinţelor şi ideilor religioase ale geto-dacilor, ipotezele explicative formulate, printre alţii, de B.P. Hasdeu, Vasile Pârvan, Lucian Blaga şi Mircea Eliade au avut în gândirea românească o amplă rezonanţă.

• Una dintre problemele de istorie, filologie, lingvistică şi literatură română a fost aceea a *fondului autohton dacic* al istoriei şi culturii româneşti. „Dacă latiniştii vedeau «rezistenţa neamului românesc» în puritatea latină, Hasdeu, dimpotrivă, considera că vitalitatea poporului român n-are nevoie de construcţii artificiale, căci ea provine dintr-un trunchi romanic prins de nişte rădăcini invizibil dacice, care îşi au funcţia lor imperceptibilă în viaţa poporului." (I.C. Chiţimia, în *Istoria literaturii române*, *vol. II. De la Şcoala Ardeleană la Junimea,* Bucureşti, Editura Academiei, 1968).

• B.P. Hasdeu a urmărit să descopere elementele autohtone în limbă şi în cultură prin articole şi studii, publicate în revista *Columna lui Traian* (1874), în care stabileşte şi explică cu argumente de ordin istoric terminologia dacică, latină şi slavonă în ocupaţiile poporului.



Luptători daci reprezentaţi pe *Columna lui Traian*
(scenă din primul război dacic)

B. P. Hasdeu
■ PERIT-AU DACII?
(fragment)

Cele multe gloate aşezate de Traian în cucerita Dacie au fost, în cea mai mare parte, alcătuite (precum o voi arăta şi în paragraful atingător de inscripţiuni) din felurite popoare barbare, supuse Romei. Adevăraţii romani puteau intra doară ca o mică parte în întregimea unor aşa gloate. Cele singure semne de unire, între nişte strânsături atât de dezbinate, fură Aquila Romei, de care toţi trebuiau deopotrivă să asculte, şi limba latină, ce toţi trebuiau să o vorbească, pentru a se putea înţelege. (…)

Prietenii lui Adrian, zice Eutropiu[1], l-au oprit de a scoate legiunile aşezate în Dacia, pentru a nu se lăsa astfel acei mulţi supuşi romani de acolo la voia barbarilor, „*ne multi cives Romani barbara traderentur*". Cea mai firească întrebare e dacă barbarii despre care se vorbeşte în aceste fraze au fost lăuntrici ori din afară? (…)

Totul arată că Eutropiu vorbeşte despre duşmani lăuntrici. De ni vom aduce aminte pasagiul din Dion Casiu[2], cercetat

în paragraful al 3-lea, şi unde se vede cât de primejdioşi erau pentru Roma barbarii daci rămaşi în Dacia după cucerirea ei de Traian, vom recunoaşte că zicerea lui Eutropiu trebuie tradusă: „Prietenii lui Adrian se temeau de a se lăsa colonişti romani în voia dacilor.” Dion Casiu lămureşte pe Eutropiu, care, fără o aşa lămurire, ar rămâne, în cazul de faţă, mai întunecos decât cei mai întunecoşi din proroci, însă, chiar de n-am avea în mână mărturisirea lui Dion Casiu, şi tot n-ar fi mai puţin vederat din însăşi alcătuirea frazei că Eutropiu, sub numele de barbari, vorbeşte anume despre dacii aşezaţi în Dacia. [...]

După toate disluşirile câte le-am făcut, să înfăţişez acum tălmăcirea vestitului pasagiu în toată întregimea sa: „Cucerita Dacie fiind împuţinată de bărbaţi prin îndelungatul război al lui Decebal, Traian aşeză în ea, prin oraşe şi prin sate, mai multe gloate de oameni aduşi din toate părţile Imperiului roman; de aceea, când Adrian, din pizma slavei înaintaşului său, după ce puse marginea împărăţiei pe Eufrat, rechemând legiunile din Asiria, Mesopotamia şi Armenia, trei provincii adause de către Traian, a voit să scoată oştile şi din Dacia, el fu oprit de prietenii săi, spre a nu se lăsa cei mulţi romani în voia dacilor.”

Ceea ce am vrut să vădesc este că doctorii ardeleni[4], pentru cari acest scriitor a fost singura nădejde de ispravă, nu l-au înţeles; că el e până şi contrar teoriei lor; că ei, prin urmare, se sprijin pe nimica. (...)

Mă folosesc de a putea răspunde aici la oarecari învinovăţiri din partea unor limbuţi. După chibzuinţa lor, toată osteneala mea întru descoperirea adevăratului punct de purcedere al istoriei române ar fi o faptă antinaţională. Ei se vânzolesc până şi a presupune în mine planuri diabolice, nişte planuri cari, de aş şti că vor putea vreodată a se furişa în gândul meu, mi-aş tăia limba şi mânele pentru ca urâta cugetare să rămână stearpă, fără putere de a ieşi afară prin scriere sau prin grai.

Răspunsul meu pentru astă întâie dată va fi scurt.

Voi să dovedesc că naţionalitatea noastră s-a format din câteva elemente, din cari nici unul n-a fost predomnitor. Voi să dovedesc că firea acestor elemente şi chipul contopirei în un singur ce au făcut ca noi să fim o viţă neatârnată, o compoziţiune chimică, fie-mi iertat cuvântul, ale cărei însuşiri de acum sunt de istov deosebite de însuşirile fieşcărei părţi constitutive din cele ce s-au fost dintr-nceput introdus în ea…

(B.P Hasdeu, *Scrieri alese*, Ed. de J. Byck,
Vol. I. Bucureşti, 1968)

GLOSAR

[1] Eutropius (sec. IV d. Hr.), istoric roman. A scris pe la 367 compendiul *Breviarum ab Urbe condita*, în 10 cărţi, în care tratează istoria Romei de la începuturile ei şi până la sfârşitul secolului al IV-lea. Susţine teoria că, o dată cu trupele romane, a fost retrasă din Dacia şi populaţia romană (271).

[2] Dion Casiu (Dio Cassius) (c. 155 – v. 235), istoric roman de limbă greacă, autorul unei vaste istorii a Imperiului Roman. A lăsat informaţii despre războaiele cu dacii;

[3] Istoricii ardeleni exponenţi ai Şcolii Ardelene, susţinători ai purităţii latine.



B.P. Hasdeu (1838 – 1907)

Personalitate polivalentă, creator original în variate domenii, B. P. Hasdeu a fost un „*geniu universal*”, „românul cel mai învăţat al secolului al XIX-lea”. (Mircea Eliade)

Legea circulaţiei cuvintelor

1. Intervenind în disputele lingvistice privind natura limbii române, B. P. Hasdeu stabileşte un echilibru între orientarea latinistă a reprezentanţilor Şcolii Ardelene şi ideile antilatiniste ale lui Al. Cihac, susţinând că statistica pe care se bazau aceştia este falsă, din moment ce nu ne dezvăluie valoarea de circulaţie a cuvintelor folosite.

Ce înţeles acordă Hasdeu ideii de „circulaţie a cuvintelor“?

2. Pentru a putea susţine legea circulaţiei cuvintelor, Hasdeu analizează versurile unei poezii populare culese din Dobrogea; constataţi şi voi dacă toate cuvintele din acest text sunt de origine latină:

„*Vara vine, iarna trece,*
N-am cu cine mai petrece;
Şi cu cine am avut,
Vai de mine, l-am pierdut!
L-a mâncat negru pământ,
La biserică-n mormânt.”

• Folosiţi, în acest scop, *Dicţionarul explicativ al limbii române.*

Concepţia lui Hasdeu asupra culturii

• În concepţia lui B.P. Hasdeu, cultura este legată de toate aspectele unui popor şi de toate componentele vieţii sociale.

B.P. Hasdeu este interesat mai ales de fondul anonim al culturii, de creaţiile populare, de cultura nescrisă, de elementele practice ale vieţii, de obiceiurile şi tradiţiile în care se exprimă totalitatea trăsăturilor istorice ale unui popor.

Concepţia sa despre cultură cuprinde, de asemenea, următoarele teze:

a) interferenţele multiple dintre ariile de civilizaţie;

b) principiul (legea) circulaţiei cuvintelor;

c) culturile interpretate ca organisme deschise, în relaţie de influenţare reciprocă.

Concepţia asupra limbii

• Limba („temelia societăţii") şi istoria formează, în concepţia ştiinţifică a lui Hasdeu, „un tot armonios în care toate se află în corelaţie."

• Susţinând că „naţionalitatea noastră s-a format din câteva elemente, din care niciunul n-a fost predomnitor", B.P. Hasdeu reconstituie **componenta dacică** în etnogeneza românească pentru a da un răspuns teoriilor care negau caracterul autohton al românilor şi demonstrează continuitatea lor în vatra dacică.

Alte teorii lingvistice

• **Alexandru Cihac** (1825–1887) Lingvist român. Autor al primului dicţionar etimologic ştiinţific al limbii române, important, la apariţia lui, în combaterea exagerărilor latineşti.

În încercarea de reconstituire a fizionomiei limbii române, A. Cihac se baza pe o statistică prin care lua în considerare doar originea cuvintelor din limba română.

Printr-o astfel de viziune lingvistică, Al. Cihac consideră, în mod eronat, că numai o cincime din cuvintele limbii române ar fi de origine latină, iar două cincimi de origine slavă, plus alte influenţe străine.

Al. Cihac ajunsese, prin teoria sa slavofilă, la concluzia că românii au împrumutat masiv cuvinte de la slavi, ceea ce l-a determinat pe B.P. Hasdeu să afirme ironic că „românii nu vorbeau aproape nici o limbă, fiind un popor mut aproape opt secole" şi să-i solicite lui Cihac de a găsi măcar o strofă dintr-o poezie populară în care toate cuvintele să fie de origine slavă.

3. Tranşând definitiv problema limbii române, B.P. Hasdeu susţine că aceasta este în structura ei fundamentală de origine latină, iar acest lucru se poate dovedi luând ca bază limba vie, limba vorbită de popor, deci principiul circulaţiei cuvintelor în limba vie.

Comentaţi concluzia la care ajunge B.P. Hasdeu prin analiza poeziei populare citate: „Câte cuvinte, atâtea latinisme"; (…) „un calcul serios în lingvistică, ca şi în economia politică, are în vedere nu unitatea brută, ci valoarea de circulaţie"; „valoarea cea utilă a fiecărui din acele elemente."

4. Publicat în *Istoria critică a românilor*, studiul *Perit-au dacii?* combate exagerările latiniste şi aduce argumente în sprijinul existenţei substratului dacic al limbii române, substrat ignorat de Şcoala Ardeleană.

Citiţi şi descoperiţi în textul de mai jos perspectiva de lucru a lui B.P. Hasdeu:

„Primele încercări asupra graiului poporan al românilor, conduse într-un mod ceva mai sistematic, se datoresc unei pleiade de ardeleni (...), a căror mărime trebuie măsurată nu prin ceea ce ei au făcut, ci prin ceea ce voiau să facă: a deştepta naţionalitatea română, a o deştepta cu orice preţ: «Sunteţi fii ai Romei!» au strigat ei; şi românul, zguduit din somn, s-a pus pe gânduri." (*Cuvente den bătrâni*)

• **Teoriile „imigraţioniste".** După cum se ştie, Şcoala Ardeleană a supralicitat rolul elementului latin în limba şi în etnogeneza românilor. Faţă de această teză, unii exegeţi ai fenomenului românesc au încercat să reconstituie componenta dacică. Hasdeu a relansat la noi *problema substratului dacic* ca răspuns la teoriile care negau caracterul autohton al românilor şi continuitatea lor în vatra dacică.

Primele semne ale acestor teorii apar la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi ele au fost lansate de austriecii Franz Joseph Sulzer şi Johann Christian Engel, cărora istoricii români din Şcoala Ardeleană — Petru Maior, Samuil Micu şi Gheorghe Şincai — le dau replica în istoriile lor, combătând-o printr-o serie de argumente istorice şi lingvistice. Aceste teorii sunt reluate de Robert Roesler (în lucrarea „Romanische Studien", din 1871), susţinându-se că dacii au fost exterminaţi, că întreaga populaţie din nordul Dunării ar fi părăsit Dacia odată cu retragerea administraţiei şi a armatei romane, astfel că teza despre românizarea lor, despre originea latină a românilor şi despre continuitatea lor istorică pe acest teritoriu nu s-ar putea susţine. Ungurii, la sosirea lor în spaţiul panonin, ar fi găsit o *„terra deserta"*, pe care au ocupat-o, iar românii ar fi imigrat în spaţiul Transilvaniei în secolele XII–XIII.

• **Substratul.** În cadrul limbii române se vorbeşte despre un *substrat dacic* (*geto-dacic* sau *traco-dacic*), iar în cazul limbii franceze despre un substrat *celtic (galic)*. De obicei, elementele de substrat nu sunt numeroase, dar ele se integrează perfect în structura limbii noi şi contribuie la evoluţia acesteia. Influenţa substratului se manifestă în toate sectoarele limbii noi (mai ales în vocabular şi în sintaxă) şi numai în perioadele de bilingvism şi imediat următoare. În studierea substratului limbii române se remarcă, alături de lucrările lui B.P. Hasdeu, cele realizate de N. Densusianu, Sextil Puşcariu, Al. Rosetti, I.I. Rusu şi Gr. Brâncuş.

• **Dacismul**. Componentă fundamentală a ideologiei naţionale româneşti în epoca modernă şi contemporană. Tendinţele culturale româneşti fundamentate pe tradiţie, valorile patrimoniale naţionale şi creştine ortodoxe şi-au asociat dacismul. Dacismul s-a bazat pe preocuparea de a identifica vechimea poporului român, substratul autohton al limbii, al culturii şi civilizaţiei româneşti, prin apelul la surse istorice, lingvistice, arheologice, etnografice etc. Trăsături: a) cultul vechimii; b) sentimentul permanenţei istorice; c) existenţa unor mituri fundamentale; d) caracterul sublim al unor manifestări spirituale; e) patosul libertăţii.

O altă perspectivă asupra istoriei Daciei preromane

• Identificarea şi revalorizarea fondului autohton, a componentei dacice în etnogeneza românilor a început în istoriografia noastră odată cu B.P. Hasdeu.

Ideea va fi reluată de istoricul şi folcloristul **Nicolae Densusianu** (1846–1911), în studiul *Dacia preistorică* (1913), pentru a susţine că spaţiul nord-dunărean al Daciei era un ţinut mitic şi fabulos, de unde au migrat spre sud triburile care vor întemeia civilizaţia Eladei, ducând cu ei elemente mitologice („titanii") şi eroi civilizatori de tip Orfeu, Apolo, numit şi hiperboreanul.

Lucrare impresionantă prin ipotezele temerare, rod al unei „viziuni poetice asupra trecutului îndepărtat al locuitorilor Daciei" (*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1972, p. 274), *Dacia preistorică* reface, cu ajutorul tradiţiilor populare sau al urmelor arheologice (reale sau imaginate), vechea civilizaţie de pe teritoriul Daciei. Monumentele „megalitice" ale acestei civilizaţii sunt identificate în munţii Bucegi (Sfinxul, Omul, Babele) şi în Ceahlău.


Basorelief din marmură reprezentându-l pe zeul Mithra (secolul III î.Hr.)

Exprimarea unor puncte de vedere

1. Selectaţi, din studiul **Perit-au dacii?**, fragmentele în care B. P. Hasdeu susţine că substratul dacic, ca element etnic şi cultural autohton, a supravieţuit în limbă şi obiceiuri, în mitologie şi moduri de viaţă.

2. Confruntându-se cu un număr relativ mic de izvoare istorice asupra unor faze din evoluţia poporului român, B.P. Hasdeu a consultat limba ca un document fundamental. Limba, consideră Hasdeu, este un material istoric de mare relevanţă, întrucât ea are un profund caracter social.

Formulaţi argumente prin care să susţineţi contribuţia hotărâtoare a lui Hasdeu în reabilitarea substratului dacic al limbii române.

3. Abordând problema limbii române, B.P. Hasdeu demonstrează că aceasta este în structura sa fundamentală de origine latină, iar acest lucru se poate dovedi luând ca bază limba vie, limba vorbită de popor, deci principiul circulaţiei cuvintelor în limba vie.

Comentaţi, din această perspectivă, următoarea opinie a savantului român: „Dicţionarul unei limbi trebuie să fie pentru un popor o enciclopedie a traiului său întreg, trecut şi prezent. În limbă, o naţiune se priveşte pe sine însăşi într-o lungă galerie de portrete, din epocă în epocă".

MITOLOGIA PĂMÂNTULUI ROMÂNESC

Vasile Pârvan

■ GETICA

III. Cultura getică (fragmente)

Grecii cunoscând pe geţi, au fost aşa de miraţi de înalta lor concepţie despre lume şi viaţă — şi în special de credinţa lor în nemurirea sufletului — încât, negăsind altă explicare, i-au proclamat pur şi simplu de adepţi ai filosofiei idealiste şi mistice a lui Pythagoras. Iar pentru ajungerea la geţi a acestei filosofii religioase din sud şi pentru răspândirea ei în Getia, ei au născocit povestea principelui şi apoi regelui şi în sfârşit zeului Zalmoxis, sclav şi discipol al lui Pythagoras la Samos, iar apoi rege şi zeu la geţi, pe cari i-a reformat în sensul învăţăturii idealiste a maestrului său. (...)

Geţii de la Dunăre se aflau deci în secolul al VI-lea î. Hr. într-o stare de cultură diferită nu calitativ, ci formal, de cea greacă: grecii erau orăşeni, geţii erau săteni. (...)

Geţii sunt sedentari. Ocupaţia lor principală e agricultura (…); şi chiar în împrejurările nenorocite de pe vremea lui Ovidius, când Dobrogea era cutreerată de toate hoardele, geţii băştinaşi nu-şi părăseau vechea lor deprindere, de a lucra pământul. Ca animale domestice, calul, boul, oaia şi capra ne sunt documentate atât literar, cât şi monumental. (...)

Fie la munte, fie la câmp, un «oraş» daco-getic e întărit (...), probabil numai cu valuri şi şanţuri de pământ. (...)

Locuinţele getice, indiferent dacă erau în cetăţi de piatră ori numai de pământ, sau în simple sate aşezate deschis pe malul apelor, erau unele lipite cu pământ. Ovidius vorbeşte de ele ca de nişte simple colibe (...). Propriu-zis, însă, avem a ne închipui multe din aceste case getice nu atât ca nişte colibe, cât ca bordeie, pe jumătate îngropate în pământ. (...) În adevăr, clima groaznic de aspră din câmpie şi stepa moldo-basarabeană şi dobrogeană silea la acest fel de construcţie, ba mai mult, împingea chiar la alegerea de locuinţe total subpământe. (...)

Dimpotrivă, la deal şi la munte, avem casele de bârne, acoperite tot cu lemn şi aşezate fie direct pe pământ, fie mai ales pe stâlpi de lemn (ori poate de piatră), foarte înalţi deasupra pământului, parc-ar susţine nişte locuinţe lacustre, dar sprijinindu-se numai la cele patru colţuri — iar fiecare casă e înconjurată de un zăplaz de scânduri, cu capetele tăiate în unghi ascuţit. (...) Atât la munte, cât şi la câmp casele sunt patrulatere, iar nu rotunde, ori ovale. Femeile gete fac toată treaba gospodăriei singure: ele macină grâul în trâşniţele de mână, care se găsesc în orice aşezare preistorică şi protoistorică, şi tot ele cară apa, purtând vasele pe cap. (...) Fără îndoială, întreaga agricultură şi gospodărie getică e încă în «epoca lemnului». Fierul e întrebuinţat, desigur, exclusiv pentru arme. (...)

Relativ bogate sunt ştirile literare cu privire la religia şi organizaţia religioasă getică. În această privinţă (...), antichitatea e unanimă în a recunoaşte geţilor o adâncă şi severă religiozitate, care le pătrunde şi determină viaţa lor naţională în toate împrejurările, fie de zilnică închinare puterilor supranaturale, fie de catastrofală unire cu divinitatea nemuritoare, prin renunţarea de bunăvoie la viaţa chinuită în pace ori biruită în război.

Sufletul e nemuritor. Trupul e o împiedecare pentru suflet de a se bucura de nemurire: de aceea, el nu are nici un preţ; poftele lui nu trebuie ascultate; la război, el trebuie jertfit fără părere de rău. Omul nu poate ajunge la nemurire decât curăţindu-se de orice fel de patimă (...). Nimic deci din nebunia dionysiacă (…) nu e admis ori tolerat la geţi. (...) Căci abia prin moarte omul înviază la viaţa cea veşnică.

Zeul e în cer, iar nu pe pământ. El e cerul senin: turburarea firii e adusă de demonii răi ai furtunilor, norilor, grindinii; de aceea, getul ajută zeului suprem la liniştirea lumei, trăgând el însuşi cu arcul în nourii care ascund şi întunecă faţa zeului din cer. Şi tot de aceea zeul e adorat pe munţii înalţi, în singurătatea unde numai vulturii, iar nu oamenii mai pot urca. Acolo sus, pierdut de lume, şi cercetat numai de rege, ca să-i afle sfatul la caz de primejdie şi necazuri, stă marele preot. Templul şi locuinţa lui e acolo într-o peşteră, cum din străvechile timpuri minoice fusese adorat zeul securii duble — Zeul trăsnetului — într-o peşteră de pe muntele Ida. Marele preot nu se coboară decât rar de tot în lumea oamenilor, când are a da vreo poruncă, pentru curăţirea de păcate, când are a face vreo prevestire, ori când are a da învăţături. Regele însuşi, ca stăpân numai al trupurilor, iar nu şi al sufletelor supuşilor săi, ascultă cu respect de sfatul marelui preot. Aşa stă de departe şi de mai presus de lume marele preot al geţilor, încât el, profetul zeului, e sanctificat el însuşi ca zeu.

(Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Ediţie îngrijită, note, comentarii şi postfaţă de Radu Florescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982)



Vasile Pârvan
(1882–1927)

Istoric şi profesor de istorie antică la Universitatea din Bucureşti, V. Pârvan s-a impus prin erudiţie şi prin metoda sa riguroasă de cercetare, prin originalitatea ipotezelor interpretative şi a viziunii sale istorice.

După studii în Germania, se întoarce în ţară în 1909, devenind în scurt timp o personalitate de referinţă a culturii române. Prin întreaga sa operă — *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului dacoroman* (1911); *Idei şi forme istorice* (1920), *Memoriale* (1923), *Getica* (1926); *Dacica. Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene* (1928) —, V. Pârvan impune în cultura românească un cult al trecutului şi al eroilor, credinţa în vârstele străvechi ale neamului nostru, structura spirituală care l-a călăuzit prin veacuri.

Situare contextuală

• În tradiţia istoriografiei româneşti de revalorificare a fondului autohton, de analiză şi interpretare modernă a credinţelor şi a ideilor religioase ale geto-dacilor, Vasile Pârvan se situează în imediata vecinătate a lui B.P. Hasdeu, Dimitrie Onciul, Constantin Erbiceanu şi Lucian Blaga. Lucrare de sinteză asupra protoistoriei Daciei din mileniul I î. Hr., *Getica* (1926) reconstituie istoria geto-dacă din perioada preromană, evidenţiind importanţa substratului autohton în etnogeneza românilor. Printr-un tablou al valorilor morale şi materiale aparţinând unor epoci trecute ale culturii româneşti, V. Pârvan susţine superioritatea spirituală a geto-dacilor, cărora, în opoziţie cu Lucian Blaga, le atribuie o concepţie morală superioară, sub raport spiritual, o viziune religioasă „henoteistă", depăşind concepţia politeistă a grecilor şi a altor popoare ale antichităţii. Originală în multe privinţe, această teorie asupra unei civilizaţii străvechi a stârnit tot mai multe curiozităţi şi interese faţă de ideea daco-romană şi de fiecare segment de viaţă autohtonă, de la limbă, la istorie şi toponomie.

În reconstituirea ethosului uman, V. Pârvan a pornit din înţelegerea atitudinii înţelepte a omului, din atracţia faţă de simplitatea vieţii populare încă din cele mai vechi timpuri.

„Mileniul de aur" al culturii româneşti

• Preocupat de studiul epocilor trecute ale culturii româneşti, V. Pârvan condiţionează *idealul uman* de cunoaşterea fazelor de afirmare a spiritualităţii noastre, potrivit împrejurărilor de viaţă istorică. Acest mod de a privi îi dă posibilitatea să exploreze „mileniul de aur" al culturii româneşti, pe care îl găseşte pe teritoriul ţării noastre între secolele IV şi XII, după retragerea aureliană. Această perioadă a fost declarată de adversarii istoriei noastre ca fiind un „gol istoric" din care lipseau mărturii şi documente privitoare la continuitatea noastră în acest spaţiu geografic.

„Cercetând toate inscripţiile şi izvoarele literare, urmărind terminologia fixată de texte şi documente, Pârvan explică momentele importante care au dat culturii noastre viabilitate şi putere de afirmare." (Vasile Vetişanu)

În *Getica*, Pârvan reconstituie minuţios procesul de continuă adaptare şi asimilare de către autohtoni a noilor învăţături, de la venirea goţilor şi hunilor şi până la ultimele popoare migratoare. (*V. Pârvan*, Bucureşti, 1986, p. 33)

Dimensiuni culturale româneşti

• Meritul lui Pârvan este acela de a fi reconstituit un mileniu din istoria preromană, deschizând o problemă fundamentală a istoriografiei româneşti.

Printr-un astfel de demers, Pârvan nu devaloriza componenta latină a poporului român, ci o va reintegra într-un proces mai amplu de occidentalizare a populaţiilor răsăritene, început cu mult înainte de cucerirea militară a lui Traian. Descoperirea ideii romane a reprezentat „factorul capital al formării conştiinţei naţionale, sursa energetică şi spirituală care ne-a propulsat în orizontul modernităţii, tiparul în care ne-am regăsit identitatea europeană şi individualitatea culturală, dimensiuni complementare probate de o existenţă neîntreruptă în vatra de etnogeneză, unde spiritul roman şi fondul dacic s-au contopit într-o sinteză durabilă." (Grigore Georgiu)

„Ideea-mamă a întregii culturi româneşti, susţine V. Pârvan, e ideea romană. Cultura noastră naţională, creatoare, spre deosebire de străvechea civilizaţie vegetativă etnografică, daco-romană, populară, începe odată cu descoperirea Romei".

Civilizaţia traco-geto-dacă

1. Identificaţi, în *Getica,* fragmente în care sunt descrise următoarele aspecte proprii civilizaţiei geto-dace:

– munca creatoare a străbunilor geto-daci;

– eroismul, măreţia acţiunilor săvârşite de acest popor;

– sensibilitatea şi sistemul de viaţă al spiritualităţii ţărăneşti (lumea ţărănească daco-romană);

– vechile îndeletniciri ţărăneşti (cultivarea pământului, creşterea vitelor etc.), viaţa socială;

– cultura ţărănească, cântecele populare;

– ideea jertfei pentru ţară; eroismul popular.

2. Descoperiţi, în *Getica*, şi alte pasaje prin intermediul cărora să dezvoltaţi portretul strămoşilor geto-daci, lumea geto-dacică, în general.

3. Comentaţi, în acest context, efortul lui Pârvan de a promova originea unui popor capabil de a se jertfi pentru apărarea pământului strămoşesc.

4. Comparaţi aceste caracterizări făcute geto-dacilor cu elogiul pe care V. Pârvan îl aduce virtuţilor celor dinaintea sa, ţarani-ostaşi, veniţi „din câmp, de acasă, de la plug" şi în care vedea „chezăşia continuităţii vitejiei, de la Thracii care mureau până la unul şi nu se predau, de la Romanii care continuau a lupta chiar când barbarii stăteau în «Cetatea eternă», de la muntenii lui Mircea, de la moldovenii lui Ştefan". (*Memoriale*)

O anume filosofie a vieţii

1. În viziunea lui V. Pârvan, tracii din nordul Dunării se disting fundamental de cei din sud, iar geţii se aseamănă mai degrabă cu popoarele nordice ca structură spirituală.

Susţineţi cu exemple potrivite din *Getica* această opinie a istoricului român.

2. Promovând ideea influenţei celtice asupra culturii dacice, V. Pârvan apreciază că această superioritate spirituală a geto-dacilor faţă de alte popoare ale Antichităţii se exprimă în cel puţin două aspecte fundamentale, acestea fiind:

a) concepţia lor asupra vieţii şi a morţii;

b) credinţele lor religioase şi morale.

Alegeţi, din studiul *Dacica*, exemple care să confirme observaţiile de mai sus.

3. Menţinându-şi aceeaşi perspectivă asupra înaltei spiritualităţi a religiei getice, V. Pârvan prezintă o serie de argumente definitorii ale religiei geţilor.

Selectaţi fragmentele în care V. Pârvan reface următoarele coordonate ale unui portret al geţilor:

– credinţa într-un singur zeu al cerului, un zeu uranic, Zalmoxis, nu chtonian;

– credinţa în nemurirea sufletului, în permanenţa vieţii spirituale după moarte;

– orientarea geţilor spre asceză şi puritate, prin reforma spirituală înfăptuită de Deceneu.

Zalmoxis

• După V. Pârvan, în mitologia geto-dacă exista o divinitate supremă, denumită doar prin atribute explicative (Zamolxe, Zamolxis, Gebeleizis), referitoare la înfăţişarea şi puterea sa nelimitată. În viziunea lui Pârvan, Zalmoxis este o divinitate uraniană: „*Zeul* e în cer, iar nu pe pământ. El e cerul senin: tulburarea firei adusă de demonii răi al furtunilor, grindinei; de aceea, getul ajută zeului suprem la liniştirea lumei trăgând el însuşi cu arcul în nourii cari ascund şi întunecă faţa zeului din cer. Şi tot de aceea, zeul e adorat pe munţii înalţi, în singurătatea unde numai vulturii, iar nu oamenii mai pot urca." (*Getica,* p. 106)

• Zalmoxis făcea ca natura să reînvie primăvara. „În acest context, legenda reapariţiei zeului după anii petrecuţi în locuinţa subterană capătă semnificaţia unui simbol religios, dându-ne, în acelaşi timp, o indicaţie suplimentară cu privire la lăcaşul zeului: pământul sau mai bine zis împărăţia subpământeană" (H. Daicoviciu, *Dacii* I 1973, p. 83). Vezi, în acest sens, Gh. Muşu, *Zei, eroi, personaje,* I, 1975; I.I. Russu, *Religia geto-dacilor*, Bucureşti, 1992.

Revalorificarea fondului autohton

• Explicaţii esenţiale aduce Pârvan şi în ceea ce priveşte procesul de încreştinare a geto-dacilor, care, în viziunea istoricului român, n-a avut o desfăşurare liniară. V. Pârvan susţine că în interiorul acestui proces au existat mutaţii permanente, cu o serie de preluări de motive şi de interferenţe de o parte şi de alta. În acest proces, arată Pârvan, „n-a fost numai o latinizare", ci şi o „păgânizare a credinţei creştine, vechile sărbători păgâne fură primite de nevoie şi de biserica creştină."

• Comparaţi aceste ipoteze cu ideile promovate de alţi autori preocupaţi de interpretarea aspectelor de viaţă ale poporului din spaţiul carpato-dunărean-pontic:

a) „Scopul meu, făcând aceste cercetări, a fost ca să dovedesc pe deplin că noi, vechii locuitori ai Daciei Traiane, nu suntem de ieri de alaltăieri (...) şi nici încreştinaţi prin Chiril şi Metodiu şi o dată cu alte popoare când ele nu erau aici."

(Constantin Erbiceanu)

b) „Tracii şi Ilirii au trăit şi au murit în legea lor păgână. Această lege cuprindea închinarea puterilor naturii: cerul înainte de toate, cu lumina zilei, început al tuturor lucrurilor şi veşnic îndemn la viaţă. Nici Dacii, nici ceilalţi Traci şi câţi Iliri mai erau neromânizaţi nu puteau rămâne în afară de frăţia creştină, ce se înjgheba tot mai bine pe pământul lor."

(Nicolae Iorga)

„Thracomania” (orientarea mistică din epocă)

• Provenite „dintr-o proiectare idealistă” a unui „spirit mistic şi puritan” (Şerban Cioculescu), teoretizările lui Pârvan, cu toate disocierile sale hazardate între geto-daci şi traci, cu susţinerea ascendenţei morale a celor dintâi, diminuând în importanţă pe traci, a găsit pentru mulţi eseişti un punct de sprijin în orientarea mistică din epocă. Se ajunge astfel, prin răstălmăcirea unor idei din *Getica*, să se atribuie poporului român înclinaţii profund mistice: credinţa în nemurire; extazul morţii; fatalismul şi ascetismul religios; predispoziţia spre contemplativitate.

Fenomenul „tracomania” va constitui punctul de plecare pentru o serie de orientări şi acte politice negative în societatea românească interbelică (omagierea spiritului de jertfă al daco-geţilor, elanul spre aventură, dispreţul organic pentru valorile vieţii).

Această mistică ideologică îşi va găsi în eseistul Dan Botta, de exemplu, un autentic reprezentant. În două dintre eseurile sale mai cunoscute (*Pârvan şi contemplaţia istorică*; *Românii, poporul tradiţiei romane*), Dan Botta (1907–1958) prezintă poporul român ca descendent exclusiv ai tracilor care au fost orfici şi dionisiaci (*tracismul dionisiac*):

„Se poate spune într-adevăr că triumful creştinismului în lume a fost asigurat de thraci – credincioşi strămoşi ai Dumnezeului unic. (…) Românii, afirm, sunt singurii moştenitori ai ideei romane, cum tot ei au fost, în cursul evului de mijloc, deţinătorii ei.”

Referindu-se la opiniile exagerate ale lui Dan Botta, Mircea Eliade, va afirma că printre scriitori şi „amatori” se dezvoltă foarte repede „un curent care, în expresiile lui cele mai extravagante, a meritat numele de «thracomanie». Se vorbea despre «revolta fondului autohton», înţelegând prin asta revolta elementului geto-trac împotriva gândirii latine introduse în timpul formării poporului român.” (*De la Zamolxis la Genghis-Han*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 123)



Civilizaţia traco-geto-dacă. Perspective de interpretare

1. Ipotezele formulate de V. Pârvan în *Getica* au stârnit în epocă reacţii din cele mai diverse, de adeziune, dar şi de respingere. Unii au văzut în teza despre spiritualismul înalt al geţilor un punct de sprijin pentru orientarea mistică din epocă, ajungând să atribuie poporului român un misticism congenital (credinţa în nemurire, fatalismul şi ascetismul religios, contemplativitatea românului).

Comentaţi, din acest punct de vedere, următoarea opinie formulată de L. Blaga în dorinţa de a-l scoate pe V. Pârvan de sub acuzaţiile nedrepte:

„Erorile unui maestru ies la iveală uluitor mărite, mai ales în munca discipolilor.”

2. Interpretat la fel de eronat, exagerându-se anumite formulări ale lui Pârvan, alţi cercetători au numit tezele din *Getica* un fenomen mistic („thracomania”), ce ar avea drept scop să reducă semnificaţia componentei latine din structura noastră.

Analizaţi, în acest sens, următoarea opinie critică, formulată, în 1941, de Şerban Cioculescu, în articolul *Un nou fenomen mistic: thracomania*, reprodus ulterior în volumul *Aspecte literare contemporane* (Ed. Minerva, 1972).

„Fără să atenteze expres la romanitatea noastră, iureşul thracomaniei tinde totuşi să reducă semnificaţiile civilizaţiei latine, care ne-au modelat conştiinţa de neam, din primele veacuri ale culturii noastre. Asistăm deocamdată la încercarea răsturnării ierarhiilor, în favoarea nu atât a vechiului strat dacic, autohton, cât în folosul conceptului expansiv, al thracismului.”

Specificul etno-spiritual românesc. Concluzii

• Revalorizând fondul daco-getic al poporului român, V. Pârvan evidenţiază rolul substratului autohton în etnogeneza românilor, susţinând că superioritatea spiritualismului înalt al geţilor este determinată de trei mari componente:

a) *fondul etnic traco-geto-dacic*; b) *caracterul romanic (neolatin) al limbii române;* c) *profilul spiritual ortodox*.



Erotocrit – *Lupta Grecilor cu Vlahii*

MITOLOGIA ARHAICĂ ŞI CULTURA POPULARĂ

Lucian Blaga

■ REVOLTA FONDULUI NOSTRU NELATIN

Un prieten îmi vorbea despre înrâurirea slavă asupra literaturii noastre; închinător îndârjit la altarul latinităţii — clare şi măsurate —, el nu îngăduia nici cea mai mică alterare sau spălăcire a acesteia prin «maximalismul slav» (...). În entuziasmul de o clipă al învierii — sunt foarte mulţi cei ce împărtăşesc exclusivismul latin...

Se exagerează. Şi nu ştim de ce.

Acest orgoliu al latinităţii noastre e moştenirea unor vremuri când a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor, care cu orice preţ ne voiau subjugaţi. Azi e lipsit de bun simţ. Vorbim despre spiritul culturii noastre; vrem să fim numai atât, latini – limpezi, raţionali, cumpătaţi, iubitori de formă, clasici –, dar vrând-nevrând suntem mai mult. Însemnatul procent de sânge slav şi trac, ce clocoteşte în fiinţa noastră, constituie pretextul unei probleme, care ar trebui pusă cu mai multă îndrăzneală. Tinereţea ne îndeamnă să tulburăm idealul lesnicios al celor mai mulţi îngâmfaţi, aruncându-le în suflete o îndoială. Să ni se ierte tinereţea. Se va zice că spunem mituri. Ei bine; numiţi-le basme. Avem însă convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv — şi că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea.

Cunoaştem experimentul încrucişării unei flori albe cu o floare roşie a aceleiaşi varietăţi. Biologii vorbesc despre aşa-numitele dominante. Ce înseamnă cuvântul acesta? Ca şi generaţiile nouă ce se nasc din împreunarea celor două flori — însuşirile uneia din ele sunt stăpânitoare; bunăoară, cele mai multe vor fi albe. S-a dovedit însă că din când în când, cu oareşcare ciudată regularitate, reapar şi însuşirile curate ale celeilalte flori. E o izbucnire din mister, când nici nu te aştepţi. Vechile însuşiri le-ai crezut pierdute pentru întotdeauna, ele se afirmă totuşi din timp în timp în toată splendoarea lor trecută. Într-o îndepărtată analogie cu experimentul acesta biologic – atât de convingător în simplitatea sa – se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniştită şi prin excelenţă culturală. Avem însă şi un bogat fond slavo-trac, exuberant şi vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfârtecată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc.

E o revoltă a fondului nostru nelatin.

Nu e lucru nou: suntem morminte vii ale strămoşilor. Între ei sunt de aceia pe care îi ocrotim şi-i îmbrăţişăm cu toată căldura, din motive istorice şi politice; dar avem şi strămoşi pe cari îi tratăm ca pe nişte copii vitregi ai noştri. Atitudine lipsită de înţelepciune, deoarece cu cât îi ţinem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră şi mai tumultoasă, putând să devină fatală „privilegiaţilor” de astăzi. Istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decât în trecut. E bine să ne dăm seama de puterile potenţiale care ne zac în fundul mărilor. De ce să ne mărginim numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în firea noastră, mult mai bogată. Să ne siluim propria natură — un aluat în care se dospesc atâtea virtualităţi? Să nu ucidem cerşindu-ne într-o formulă de claritate latina, când cuprindem în plus atâtea alte posibilităţi de dezvoltare? Întrebarea va nelinişti multe inimi. Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconştient barbar, care nu place deloc unora. Aşa cum înţelegem noi – într-adevăr, nu ne-ar strica puţină barbarie. Dacă privim în jur sau în trecut, întâlnim o apariţie simbolică: Hasdeu — misticul: un mare îndemn pentru viitor.

Cunoscutul ritm de linişti şi de furtună, de măsură şi de exuberanţă, ce-l găsim în viaţa altor popoare, se lămureşte mai mult prin logica inerentă istoriei, prin alternarea de teze şi antiteze, cum le-a determinat un Hegel bunăoară. Acelaşi ritm are la noi rădăcini cu mult mai adânci în însuşiri temeinice de rasă. Deosebirea îngăduie frumoase perspective istorice.

Cei ce aparţin trecutului cu pozitivismul lor sec sau neastâmpărat vor mormăi în barba lor apostolică: e un romantic. Ca să nu le las nici o îndoială, mărturisesc: un romantic? — într-un singur înţeles, da. Şi anume întrucât am convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv şi că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea.

Spre o nouă fizionomie spirituală a poporului român

• Publicat în revista clujeană *Gândirea* (nr. 10, 1921), studiul *Revolta fondului nostru nelatin* susţine ideea că fizionomia spirituală a poporului român, evident de structură fundamental romanică, este cu mult mai bogată, întrucât aceasta cuprinde şi elemente dacice, autohtone, răsăritene, adică nelatine.

Studiul *Revolta fondului nostru nelatin* formulează o categorică atitudine împotriva „exclusivismului latin”, pe care îl consideră o exagerare.

Elaborat dintr-un interes cu totul deosebit faţă de viaţa spirituală religioasă a geţilor, studiul lui L. Blaga reprezintă „o reacţie împotriva orgoliului latinităţii exclusive” (Al. Tănase), „moştenire a unor vremuri când a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor care cu orice preţ ne voiau subjugaţi.” (L. Blaga)

Prin *Revolta fondului nostru nelatin*, L. Blaga afirmă că unii cercetători susţin, unilateral, latinitatea exclusivă a poporului român, solicitând necesitatea de a se recunoaşte că fondul nostru etnic este mult mai bogat şi nu se reduce doar la claritatea, limpezimea şi armonia spiritului latin.

Fizionomia spirituală a poporului român, de structură fundamental romanică, cuprinde, în viziunea lui L. Blaga, şi filoane dacice, autohtone, răsăritene, adică nelatine. În această situaţie, această ***sinteză spirituală*** nu poate fi redusă doar la moştenirea latină şi la componenta raţionalismului apusean.

Situare contextuală

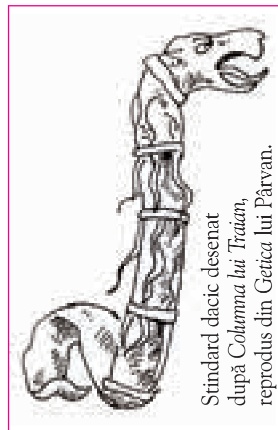
• Intervenind în problema tracismului, Lucian Blaga simte nevoia să aducă interpretărilor lui V. Pârvan din *Getica* o serie de retuşuri, afirmând că „ilustrul profesor” „a propus în *Getica* unele ipoteze cu privire la ceea ce a putut să fie cândva, în protoistoria sa, spiritul strămoşilor noştri”.

Profund interesat de viaţa religioasă a geţilor, L. Blaga nu este de acord cu procedeul de a atribui geţilor credinţa într-o singură divinitate şi critică teza fundamentală a lui Pârvan despre *monoteismul geţilor*, despre credinţa lor într-un zeu unic de natură uraniană, zeu al cerului senin, un zeu al puterilor cereşti. În replică, L. Blaga susţine că, la geţi, celălalt tărâm nu este cerul, ci a fost imaginat ca o intrare în munte prin peşteri sau guri de plaiuri.

În acest sens, L. Blaga apelează în special la examenul comparat al mitologiilor indo-europene, care sunt politeiste şi antropomorfizante.

Teza susţinută de V. Pârvan în legătură cu religia monoteistă a geţilor este numită de L. Blaga „un fel de proiecţiune subiectivă a unui suflet preocupat de cele mai sublime probleme.”

În viziunea lui L. Blaga, mitologia getă cultivă o seamă de zei, printre care Zamolxe avea o întâietate ierarhică, întocmai ca Zeus la greci. (Vezi Alexandru Tănase, *Lucian Blaga – filosoful-poet, poetul-filosof*, 1977, p. 89)


Stindard dacic desenat după *Columna lui Traian*, reprodus din *Getica* lui Pârvan.

Aprofundaţi-vă cunoştinţele!

1. În spiritualitatea românească, elementul latin e dominant, dar există şi un bogat fond slavon-trac, exuberant şi vital, care „se desprinde uneori din corola necunoscutului...”. Se impune în acest caz, susţine L. Blaga, să revendicăm şi „zăcămintele ancestrale”, cele tracice şi răsăritene, care uneori afectează simetria şi armonia latină a spiritului nostru.

Selectaţi şi alte fragmente din eseul lui L. Blaga, pe baza cărora să organizaţi o discuţie având ca subiect fizionomia spirituală a poporului român.

2. Fundamentele etno-culturale şi condiţiile în care a evoluat poporul român au furnizat o serie de argumente în sprijinul tezei că în spiritualitatea românească putem descoperi o sinteză Occident/Orient. Un asemenea punct de vedere va fi susţinut şi de Mircea Eliade.

Elaboraţi o compunere / eseu în care, pe baza unor exemple preluate din studiul lui L. Blaga, să susţineţi ideea că românii trăiesc pe un „pământ de cumpănă” şi au produs o cultură în care elementele occidentale şi răsăritene se întâlnesc şi fuzionează.

3. Opiniile formulate de V. Pârvan în *Getica* şi exagerările venite din partea unor esteticieni din epocă au determinat o serie de noi formulări din partea lui L. Blaga. Acesta era evident îngrijorat de consecinţele „revoltei sufletului nostru nelatin” şi a negat, într-un curs universitar din 1940, spiritualismul religiei dacice, căreia îi restituie dimensiuni mai generalizante. Mai târziu, în 1943, în eseul intitulat chiar *Getica*, autorul *Trilogiei culturii* revine asupra punctului de vedere formulat de V. Pârvan despre etnogeneza spirituală românească, considerând că acesta a dat o interpretare unilaterală faptelor istorice, exagerând şi generalizând pe suportul unor date insuficiente. Dezbateţi această teorie a lui L. Blaga, folosindu-vă de argumente potrivite din textul dat.

Lectură suplimentară

Viziunea românească asupra existenţei

• Personalitate complexă, filosof şi sociolog, Mircea Vulcănescu (1904–1952) este unul dintre cei mai profunzi gânditori din generaţia interbelică.

Încercând să determine caracteristicile spiritualităţii româneşti, Mircea Vulcănescu realizează în lucrările *Omul românesc* (1937) şi *Ispita dacică* (1941) un studiu al „sufletului" românesc.

1. Întrucât „sufletul oricărui popor nu e decât o arhitectură de ispite", M. Vulcănescu analizează profunzimile şi complexitatea sufletului românesc prin „ispitele" care l-au încercat, prin componentele stratificate şi contopite în „arhitectura" sa: ispita tracică, grecească, bizantină, franceză, germanică, slavă etc., fiecare dimensiune fiind actualizată sau stând în latenţă, în funcţie de împrejurări.

Definiţi noţiunea de „ispită", în modul în care este înţeleasă de M. Vulcănescu.

2. Sufletul naţional este văzut ca „rezultanta întâlnirilor", ca o realitate de sinteză, în care s-au întâlnit tendinţe diverse, aflate în interdependenţă.

Ilustraţi, cu exemple adecvate din cele două studii menţionate mai sus, ipotezele formulate de M. Vulcănescu. Citiţi, în acest sens, şi textul alăturat.

■ Mircea Vulcănescu – ISPITA DACICĂ

(fragment)

„Iată, de pildă, în paralelă, felul în care se îmbină elementele similare slav şi latin, în structurile deosebite ale sufletelor polon şi românesc. De o parte, un fond ancestral slav, vădit prin toate caracterele categoriilor constitutive, peste care se suprapune, prin catolicism, lumea romană, ca spirit organizator. Deci, o lume fundamentală tulbure şi tulburată, în echilibru nestabil, cu năzuinţele nemăsurate, supusă ordonării unui factor voluntar, din afară, care ţine cumpenele. De altă parte, aceleaşi elemente dau, în altă combinaţie, o sinteză răsturnată: un fond ancestral traco-latin măsurat şi echilibrat, un om care este stăpân pe el şi sociabil, chiar în afara oricărei ierarhii; un om cuviincios, cu frica lui Dumnezeu, cumsecade în toată puterea cuvântului; peste care se suprapun însă categoriile regulative slave, cu dezechilibrul lor interior şi cu lipsa lor de măsură şi ordine. Rezultatul? Acea «ţară bună», peste care se aşterne «rânduiala» şi «tocmeala», vai de ele!"



Stindard dacic

Concluzii. Latinitate şi dacism

• Dincolo de toate controversele privind importanţa culturii geto-dace, s-au evidenţiat o serie de iniţiative cu totul remarcabile pentru evoluţia conştiinţei româneşti.

Plasat în imediata continuitate a mişcării umaniste româneşti, a lui D. Cantemir şi a exponenţilor Şcolii Ardelene, B.P. Hasdeu a relansat problema **substratului dacic**, dând astfel o replică teoriilor care negau caracterul autohton al românilor şi continuitatea lor în vatra dacică.

Vasile Pârvan redescoperă **fondul autohton, getic**, urmat de Lucian Blaga, care radiografiază **matricea noastră stilistică**, relevată în cultura populară şi în fizionomia spirituală a poporului român, de structură fundamental romanică, prin filoanele nelatine pe care le cuprinde (dacice, autohtone şi răsăritene).

Mircea Eliade revine asupra acestui **fond mitic**, popular şi anonim al culturii, dimpreună cu G. Călinescu, care demonstrează că modernitatea noastră literară se sprijină pe un fond ancestral şi popular, că *„noi nu suntem primitivi, ci bătrâni"*, *„nişte autohtoni de o impresionantă vechime."*

Fişier bibliografic

Ovidiu Drimba, ***Istoria culturii şi civilizaţiei***, vol. I, 1984; Iosif Constantin Drăgan, ***Noi, Tracii***, 1991; Mircea Eliade, ***Istoria credinţelor şi ideilor religioase***, I, 1981; Henri H. Stahl şi P. H. Stahl, ***Civilizaţia vechilor sate româneşti***, 1968; Mircea Eliade, ***De la Zamolxis la Genghis-Han, Documente străine despre români***, ed. a II-a, 1992; Valeriu Pop, ***Istorii suprapuse***, 1971; Vasile Barbu, ***Trofeul lui Traian***, 1987; L. Blaga, ***Izvoade***, 1972; Mircea Eliade, ***Despre Eminescu şi Hasdeu***, 1987; Mircea Eliade, ***Profetism românesc***, vol. 2, 1990; Lucian Blaga, ***Elanul insulei***, 1977; Manfred Riedel, ***Comprehensiune sau explicare?***, 1989; G. M. Cantacuzino, ***Izvoare şi popasuri***, 1977; Constantin Noica, ***Istoricitate şi eternitate***, 1989; Mircea Eliade, ***Aspecte ale mitului***, 1978; Mircea Eliade, ***Nostalgia originilor***, 1948; Sergiu al. George, ***Arhaic şi universal***, 1981; Mircea Vulcănescu, ***Ispita dacică***, 1991; Mircea Vulcănescu, ***Dimensiunea românească a existenţei***, 1991; Grigore Georgiu, ***Naţiune, cultură, identitate***, 1997; Constantin Noica, ***Sentimentul românesc al fiinţei***, 1978.

IMAGINEA CETĂŢII IDEALE

Gheorghe Asachi – LA ITALIA

Vă urez, frumoase ţărmuri ale-Ausoniei antice,
Cungiurate de mări gemeni, împărţite de-Apenin,
Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel ferice,
Unde floarea nu se trece sub un ceriu ce-i tot senin,
Unde mândre monumente ale domnitoarei ginte
Înviază mii icoane la aducerea aminte!

Vă urez… că cine poate fără dor, făr-umilinţă,
Acea pulbere să calce, al eroilor mormânt,
Ce în curs de ani o mie a stătut în biruinţă
Ş-astăzi vii sunt prin exemple de virtute şi cuvânt,
Încât în asemănare nu a fost, subt orice nume,
Mai măreţ, nimic, nici trainic, decât omul este-n lume!

Pe a Tibrului şes Roma tăbărâtă-i ca un munte
Din palaturi surupate şi mormânturi adunat,
Între care Capitolul o căruntă nalţă frunte
Ce de barbari şi de timpuri cu respect i s-a păstrat;
Unde un popor de statui, a lui Fidias urzire,
Vânta Greciei ş-a Romei îmi arată la privire,

Între surupate temple, obelisce şi coloane,
Ca un turn de fier întreagă stă coloana lui Traian;
Pre ea văd: Istrul se pleacă Iassienei legioane,
Cum cu patria sa pere-a Decebalului oştean
Şi cum în deşarta Dacie popor nou se-ntemeiază,
De-unde limba, legi şi nume a românilor derează.

Când în codru vechi stejarul a răpus de bătrâneţe,
Din a sa mănoasă ţărnă cresc plăcute floricele;
Aşa dup-a Romei paos, în alese frumuseţe,
Răsărit-au noi luceferi: Ariost şi Rafaele,
Galileu, Columb, ş-Italiei, ce prin genia lor luce,
Ca-n vechime lumea astăzi necurmat tribut aduce.

În grădina-ast-a Europei, unde rostul dulce sună,
Şi pictura, armonia, prin un farmec a supus
Pe a lumei sclavi şi domnii, carii pururea s-adună,
Plini de dorul amirărei, de la nord şi de l-apus,
Un român a Daciei vine la străbuni, ca să sărute
Ţărna de pe-a lor mormânturi şi să-nveţe-a lor virtute!

(Gh. Asachi, *Opere.* Vol. I: *Versuri şi teatru.*
Ed. critică şi pref. de N. A. Ursu. Bucureşti, Minerva, 1973)



Gheorghe Asachi
(1788–1868)

Om de cultură cu prestigiu în epocă, ctitor de şcoli, fondator de ziare şi tipografii. Ca scriitor a abordat toate genurile, evoluând de la un clasicism grefat pe iluminism spre un preromantism întârziat, cu unele sclipiri în lirică, dar lipsit de înzestrarea pentru proză şi teatru.

A scris poezie ocazională (ode, imnuri, sonete, elegii şi meditaţii), fabule şi satire.

Sub semnul legendarului

1. Asemănătoare în multe privinţe cu alte poezii elaborate dintr-o astfel de perspectivă patetică, versurile din *La Italia* (1809) recompun imaginea unei lumi plasate sub semnul grandiosului şi al sublimului. Proslăvind gloria străbunilor latini, civilizaţia şi cultura creată de aceştia pe pământul Italiei, Gh. Asachi îşi exprimă mândria apartenenţei spirituale la o astfel de istorie.

Selectaţi din text elementele invocate de poet în descrierea tabloului acestei lumi glorioase, exemplu de demnitate şi măreţie.

2. Justificaţi prezenţa unor antice edificii şi vestigii romane în evocările din poezia *La Italia* de Gheorghe Asachi.

3. Începând cu secolul al XVIII-lea, în poezia română şi universală motivul ruinelor devine modă pentru pictori şi poeţi, constituindu-se într-un pretext pentru meditaţie asupra zădărniciei efortului omenesc către progres şi prosperitate. ▸▸▸

Clasicism structural

• „Simţindu-se poate ca un exilat care a prins rădăcini pe aceste plaiuri, umbrit de fantoma celuilalt proscris al timpurilor scufundate, Asachi cântă Tracia lui Ovidiu, cum şi Italia mumă, Tibrul cu ale sale maluri verzi.” (Ion Negoiţescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 15)

„Fără îndoială, aspectul cel mai caracteristic al lirismului său este clasicismul, un clasicism care nu decurge nici numai din viziune, nici numai din formă, ci din unitatea lor, din impresia că sintaxa poetică nu e efectul aleatoriu al jocului cu vorbele, ci rezultatul unei necesităţi organice. În punctul de plecare, există, fără îndoială, o aptitudine înnăscută de a căuta în lucruri forma lor ideală, ceea ce e durabil şi pur, nesupus variaţiilor diurne. (…) Pentru Asachi, binele există, adevărul îşi croieşte drum, universul relevă un creator admirabil, frumosul se ascunde îndărătul zdrenţelor. În pofida intemperiilor vieţii, care nu-l cruţă nici pe el, după cum nu cruţă pe nimeni, omul ne apare mereu grav, inflexibil, dominându-şi destinul, cu ochii ţintiţi dincolo de mărunţişurile zilei, spre adevărurile eterne. Izolat în epocă din cauza atitudinii academice şi a rigidităţii, poate şi pentru că a avut nesăbuirea să-şi rămână fidel, Asachi reuşeşte să-şi salveze libertatea interioară şi-şi conservă până la sfârşitul vieţii o mare frăgezime de suflet.” (Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, 1972)



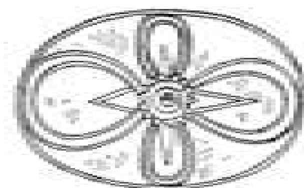
La Roma, vestigiile Antichităţii sunt prezente la tot pasul



Sentimentele exprimate de Gh. Asachi sunt de o cu totul altă natură. Sentimentul pesimist al efemerităţii civilizaţiei şi gloriei este înlocuit în poezia *La Italia* de o altă gamă de trăiri, de un ton optimist şi încrezător în viitorul naţiunii sale. Exprimaţi-vă părerea în acest sens, folosindu-vă de argumente corespunzătoare din text.

4. Sentimentul apartenenţei la o astfel de lume înlătură tentaţia meditaţiei sumbre, proprie evocărilor istorice din poezia lui V. Cârlova şi Gr. Alexandrescu. Ultimele versuri ale poeziei *La Italia* de Gh. Asachi au o semnificaţie emblematică, prin sublinierea într-un pur stil retoric a legăturilor istorice cu valorile acestei „domnitoare ginte” latine, cu Cetatea ideală.

Selectaţi, din poezia *La Italia*, alte elemente de sorginte istorică, faţă de care sentimentul de nostalgie şi admiraţie să fie total.



Scut dacic desenat după *Columna lui Traian* (reprodus din *Getica*)

Dezvoltaţi-vă cunoştinţele!

• O anumită viziune grandioasă asupra trecutului se regăseşte şi în versurile poetului francez Joachim du Bellay. Comparaţi atitudinea lui Gh. Asachi şi a lui J. du Bellay faţă de vremurile de îndepărtată civilizaţie, precum şi dorinţa vădită de a oferi contemporanilor un incitant model de strălucit spirit creator:

Tu, care, uimit, contempli
Anticul orgoliu al Romei care sfida cerul,
Aceste vechi palate, munţii aceştia cutezători,
Zidurile-acestea, arcurile, termele şi-aceste temple,

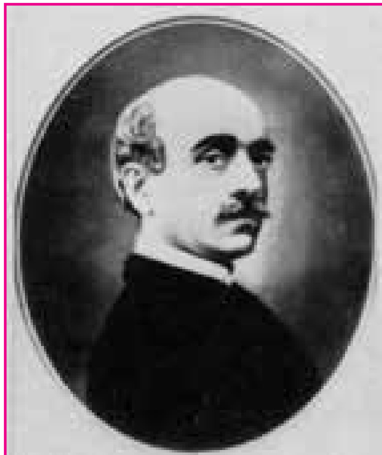
Judecă văzând aceste ruine atât de întinse,
Cât a măcinat timpul batjocoritor,
De vreme ce celor mai iscusiţi meşteri
Aceste fragmente le mai slujesc drept exemple.

Priveşte-apoi cum, din zi în zi,
Săpând în vechea-i aşezare,
Roma se reclădeşte prin atâtea opere divine;

Te vei gândi că daimonul roman
Se mai sforţează cu o fatală mână
Să reînvie aceste prăfuite ruine.

(Joachim du Bellay, *Sonet*; reprodus din Dim. Păcurariu, *Teme, motive, mituri*, Ed. Albatros, 1990, p. 81)

SUB SEMNUL LUMINII ŞI ARMONIEI



Vasile Alecsandri
(1821?-1890)

Scriitor cu vocaţia începuturilor, V. Alecsandri încetăţeneşte în literatura română genuri noi aproape în toate formele literare, triumfând mai ales ca poet. Deşi face parte din generaţia romantică paşoptistă, nici un curent din cele care au marcat epoca nu şi-l poate revendica în întregime. Poet, prozator, dramaturg, memorialist, V. Alecsandri a lăsat o operă literară unitară, de o mare complexitate şi varietate tematică.

Concursul de la Montpellier

• În anul 1869, la Montpellier, în Franţa, se constituie *Societatea pentru studiul limbilor romane*, din care făceau parte poeţi şi filologi francezi, italieni şi spanioli. În 1877, s-a hotărât instituirea, pentru luna mai 1878, a unui concurs literar cu temă stabilită anticipat: o poezie cu subiectul *Cântecul latinului* sau, mai semnificativ, *Cântecul gintei latine*.

În dorinţa de a participa la concurs, aflat la Mirceşti, V. Alecsandri a scris o poezie de patru strofe (32 de versuri) şi pe care o trimite la Montpellier, „pentru a prezenta un specimen de limbă română, spre a se constata încă o dată înrudirea noastră cu toate ramurile gintei latine.”

La 19 mai 1878, juriul concursului s-a întrunit la Montpellier şi a ales, dintre poeziile intrate la concurs, versurile trimise de Vasile Alecsandri.

Noile iniţiative legate de „ideea latină” s-au răsfrânt cu amploare în poezia românească din deceniul opt din veacul al XIX-lea. Fenomenul cunoaşte o valorificare mai insistentă, prin comemorarea la Avignon a lui Petrarca şi prin serbările de la Montpellier din 1878.

Vasile Alecsandri
■ CÂNTECUL GINTEI LATINE

Latina gintă[1] e regină
Între-ale lumii ginte mari;
Ea poartă-n frunte-o stea divină
Lucind prin timpii seculari.
Menirea ei tot înainte
Măreţ îndreaptă paşii săi.
Ea merge-n capul altor ginte
Vărsând lumină-n urma ei.

Latina gintă e vergină,
Cu farmec dulce, răpitor;
Străinu-n cale-i se înclină
Şi pe genunchi cade cu dor.
Frumoasă, vie, zâmbitoare,
Sub cer senin, în aer cald,
Ea se mirează[2]-n splendid soare,
Se scaldă-n mare de smarald.

Latina gintă are parte
De-ale pământului comori
Şi mult voios ea le împarte
Cu celelalte-a ei surori.
Dar e teribilă-n mânie
Când braţul ei liberator
Loveşte-n cruda tiranie
Şi luptă pentru-al său onor.

În ziua cea de judecată,
Când faţă-n cer cu Domnul sfânt,
Latina gintă-a fi-ntrebată
Ce au făcut pe-acest pământ?
Ea va răspunde sus şi tare:
„O! Doamne, -n lume cât am stat,
În ochii săi plini de-admirare
Pe tine te-am reprezentat!”

Mirceşti (*Poezii*. Vol. III, Bucureşti, 1966)

GLOSAR:

[1]*gintă* — grup de oameni care provin dintr-un strămoş comun; neam; origine; [2]*a se mira, mirez* — a se privi în sau ca într-o oglindă; a se oglindi (fr. *mirer*).

Activitate independentă

1. Comentaţi înţelesul cuvintelor şi expresiilor subliniate în exemplele de mai jos:

a) Ea poartă-n frunte-o *stea divină*;
b) *Lucind* prin timpii seculari;
c) *Vărsând lumină*-n urma ei;
d) Şi pe genunchi cade *cu dor*;
e) Dar *e teribilă*-n mânie.

2. Explicaţi semnificaţia cuvintelor prin care este definită „latina gintă”.

3. Indicaţi perspectivele prin care este definită „ginta latină”.

4. Ce sentimente exprimă poetul V. Alecsandri în poezia *Cântecul gintei latine*?

5. Comentaţi semnificaţia poetică a celor mai importante procedee artistice folosite de poet în exprimarea acestor sentimente.

6. Explicaţi semnificaţia titlului poeziei *Cântecul gintei latine* de V. Alecsandri.

7. Interpretaţi sensul ultimelor opt versuri ale poeziei.

8. Analizaţi poezia *Cântecul gintei latine* din punctul de vedere al lexicului utilizat.

9. Definiţi noţiunea de gintă latină, aşa cum este sugerată aceasta în poezia lui V. Alecsandri.

10. Justificaţi folosirea semnului exclamării în ultimele versuri.

11. Enumeraţi elementele care susţin apartenenţa acestei creaţii literare la specia de odă.

Lectură suplimentară

Theodor Balş
■ CĂDEREA SARMIZEGETUSEI

Rotundul soare dacic, meteorit de piatră
al vechilor milenii ascunse în pământ,
stă-nşurubat pe umăr de stâncă fulgerată.
Peste cadran copacii îşi plimbă umbra blând
rotind-o după jocul îndepărtat de astre.
Întipărită-n scoarţa granitului, sonoră,
ascult sub legănarea de ceruri reci şi vaste
mişcarea de reptilă a timpului în oră.
… Şi iarăşi sui pe dale-nverzite, în cetate;
îmi curg pe umeri veacuri de umbre şi tăceri.
O lună veche arde pe coame-ntunecate
de codri, în furtuna acestor munţi severi.
Pe zidurile frânte arcaşii prind conture;
ecrane milenare încremenira-n sine
memoria de piatră ce-a rupt din clipă, dure
fulgerătoare frângeri de neamuri şi destine.
În piscuri încrustate ca-ntr-o coroană-a morţii
ard forturile dace sub cerul prăbuşit.
Incendiul geologic ia cosmice proporţii
şi astrele-ngrozite se sting în infinit.
Văzduhu-i plin de zeii ucişi lângă altare,
pământu-şi poartă morţii învăluiţi în nori,
se trag în munte râuri, de groază, spre izvoare
şi soarele-nnoptează cu ochiul orb în zori.
Ca o planetă moartă împărăţia dacă
a gravitat ascunsă de codri, în Carpaţi,
că au ştiut ca piatra în sinea lor să tacă
urmaşii celor care păreau în morţi plecaţi.
Cuceritorii sudici nu au simţit că suie
în ei un sânge tânăr legându-i de pământ
cu aspre rădăcine, otravă amăruie
uitarea strecurând-o în doruri şi în gând.
Şi le-au pătruns învinşii din sânge în destine
captându-le lumina din crugu-acelor sori
ai rugurilor dace suind peste coline
ca flăcările, noaptea, aprinse de comori.

Centenarul „Jocurilor latinităţii”

• Între 9 şi 16 mai 1978, la Avignon (Franţa), s-au desfăşurat o serie de manifestări sub semnul Centenarului Jocurilor Latinităţii, punctul de plecare constituindu-l împlinirea a o sută de ani de la încununarea poetului român V. Alecsandri, la Montpellier, cu marele premiu al concursului *Cântecul gintei latine*.

• În paralel cu prezentarea unor comunicări ştiinţifice, menite să ilustreze trăsăturile caracteristice ale ideii latine de-a lungul istoriei, la Avignon a fost organizat şi un concurs internaţional de poezie. Poetul Theodor Balş (1924–1983) a primit Marele premiu al latinităţii pentru poemul *Căderea Sarmizegetusei*.

Mihai Eminescu

■ MEMENTO MORI
(Panorama deşertăciunilor)

(fragmente)

Lângă râuri argintoase, care mişcă-n mii de valuri
A lor glasuri înmiite, printre codri, printre dealuri,
Printre bolţi săpate-n munte, lunecând întunecos,
Acolo-s dumbrăvi de aur, cu poiene constelate,
Codrii de argint ce mişcă a lor ramuri luminate
Şi păduri de-aramă roşă răsunând armonios.

Munţi se-nalţă, văi coboară, râuri limpezesc sub soare,
Purtând pe-albia lor albă insule fermecătoare,
Ce par straturi uriaşe cu copacii înfloriţi —
Acolo Dochia are un palat din stânce sure,
A lui stâlpi-s munţi de piatră, a lui streaşin-o pădure,
A cărei copaci se mişcă între nouri adânciţi. (...)

Printre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave
Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca şi nave,
Zidite din nălucire, din colori şi din miros,
Curcubău sunt a lor aripi şi oglindă diamantină,
Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,
A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptuos. (...)

Prin pădurile de basme trece fluviul cântării.
Câteodată între codri el s-adună, ca a mărei
Mare-oglindă, de stânci negre şi de munţi împiedicat
Ş-un gigantic lac formează într-a cărui sân de soare
Curge aurul tot al zilei şi îl împle de splendoare,
De poţi număra în fundu-i tot argintul adunat.

Apoi iar se pierde-n codrii cu trunchi groşi, cu frunza deasă,
Unde-n arborul din mijloc e vrăjita-mpărăteasă,
Unde-n sălcii mlădioase sunt copile de-mpărat;
Codrul — înaintea vrajei — o cetate fu frumoasă.
A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stâlpi sunt trunchiuri groase,
A ei bolţi streşini de frunze arcuite-ntunecat.

Sara sună glas de bucium şi cerboaice albe-n turme
Prin cărările de codru, pe de frunze-uscate urme,
Vin rupând verzile crenge cu talangele de gât;
Şi în mijlocul pădurii ocolesc stejarul mare
Pân' din el o-mpărăteasă iese albă, zâmbitoare,
Pe-umăr gol doniţă albă – stemă-n părul aurit. (...)

Luntrea cea de lebezi trasă, mai departe, mai departe
Fuge pe-albele oglinde ale apei şi se-mparte
Sub a luntrei plisc de cedru în lungi brazde de argint;
Şi deodată zi se face — un ocean de lumină —
Fluviul a ieşit din codri în câmpii fără de fine,
Cari verzi şi înflorite, mândre-n soare se întind.

Dar cât ţine răsăritul se-nalţ-un munte mare —
El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare —
Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit
Pare-a se urca — iar fruntea-i, cufundată-n înălţime,
Abia marginile-arată în albastra-ntunecime:
Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit.

*

Colo Dunărea bătrână, liberă-ndrăzneaţă, mare,
C-un murmur rostogoleşte a ei valuri gânditoare
Ce mişcându-se-adormite merg în marea de amar;
Astfel miile de secoli cu vieţi, gândiri o mie,
Adormite şi bătrâne s-adâncesc în vecinicie
Şi în urmă din izvoare timpi răcori şi clari răsar.



Zeitate marină, în chip de şarpe, de la Tomis (secolele II–III)

Dar pe-arcade negre-nalte, ce molatec se-nmormântă
În a Dunării lungi valuri ce vuiesc şi se frământă,
Trece-un pod, un gând de piatră repezit din arc în arc;
Valurile-nfuriate ridic frunţile răstite
Şi izbind cu repejune arcurile neclintite,
Gem, picioarele le scaldă la stâncosul lor monarh.

Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire.
Soarele orbeşte-n ceruri de a armelor lucire,
Scuturi ard, carăle treier şi vuiesc asurzitor;
Iar Saturn, cu fruntea ninsă stând pe steaua-i alburie
Şi-aruncând ochii lui tulburi peste-a vremii-mpărăţie,
Aiurind întreabă lumea: — Şi aceia-s muritori?

Colo unde stau Carpaţii cu de stânci înalte coaste,
Unde paltinii pe dealuri se înşir ca mândră oaste,
Munţii ţeapăna lor frunte o suiau-n-albastre bolţi;
Stau tăcuţi ostaşii Romei, ridicând fruntea lor lată,
Strălucitele lor coifuri, la stâncimea detunată,
Unde ultima cetate ridica-n nori a ei colţi.

Nori ca de bazalt de aspri se zidesc pe-albastra boltă,
Parc-auzi a Mării Negre şi a Dunării revoltă
Şi a lumii-ncheieture parcă le auzi trăsnind;
Răsculatu-s-a-Universul contra globului din aer?
Stelele-n oştiri se mişcă? Împăraţii sori se-ncaier?
Moare lumea? Cade Roma? Surpă cerul pe pământ?

Nu. Din fundul Mării Negre, din înalte-adânce hale,
Dintre stânce arcuite în gigantice portale
Oastea zeilor Daciei în lungi şiruri au ieşit –
Şi Zamolx, cu uraganul cel bătrân, prin drum de nouri,
Mişcă caii lui de fulger şi-a lui car. Călări pe bouri,
A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.

Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare,
Pletele-n furtună-nflate albe ard ca o ninsoare,
Colţuroasa lui coroană e ca fulger împietrit,
Împletit cu stele-albastre. Răsturnat în car cu rune,
Cu-a lui mân-arată drumul la oştirile-i bătrâne
Şi de dor de bătălie crunt e ochiul strălucit. (...)

Lupta-i crudă, lungă, aspră. Lumin pavezele dave
Sori şi lune repezite printr-a norilor dumbrave
Ard albastrele armure ale zeilor romani;
Paşii lor amestec cerul — caii tropotă, iar bouri
Ca de tunete un secol împlu halele de nouri
Şi se frâng crâşnind în scuturi spadele-albe-a lui Vulcan.

În zădar, căci neînvinse şiruri lungi de bătălie
Îşi zdrobesc armele-n scuturi pe a cerului câmpie:
Neînvinşi ş-unii şi alţii – ş-unii ş-alţi nemuritori.
În zădar Marte s-aruncă spre a sparge şiruri dace
Şi în van fulgeră Joe supra coifelor audace,
Neclintiţi stau ş-unii ş-alţii în măreaţă lupta lor. (...)

(Eminescu, *Opere*. I. Poezii. Ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc. Prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999)

Consideraţii generale

1. Mit şi istorie. Contrar ideilor susţinute de unii iluminişti, scriitorii romantici s-au reîntors spre trecut cu sentimentul că în tradiţia folclorică nu trebuie să se vadă numai ignoranţă sau primitivism, ci şi poezia producţiilor în care „spiritul poporului" s-a manifestat în dezvoltarea lui istorică. În *Fragmente despre literatura germană* Herder, de exemplu, afirma că, aşa cum arta grecilor şi romanilor se baza pe mituri şi tradiţii proprii, la baza literaturii germane trebuie să stea miturile şi tradiţiile folclorice. Modelul artei antice i-a determinat pe continuatorii lui Herder să cerceteze istoria până la începuturile ei mitologice, considerând că mitologia este poezia începuturilor istoriei oricărui popor.

2. Mit şi poezie. Explicând mitul prin funcţia lui poetică, pentru Eminescu mitul nu poate fi valorificat în poezie ca o simplă „formulă", ci numai ca expresie exterioară a unei idei interne profunde, căreia poetul îi caută haina corespunzătoare, o idee poetică în imaginile sensibile, în măsură să constituie „naţionalitatea" ei. În creaţia poetică eminesciană, în comparaţie cu poeţii miturilor clasice, biblice sau creştine, este dominant *mitul istoric*, în imaginaţie poetică, mit inspirat mai întâi din folclorul românesc, deci un *mit românesc*. Pentru semnificaţia umană a evenimentelor istoriei, proiectate din realitate în mit, din subiectul care alcătuieşte ţesătura mitului, am putea reţine personajele fantastice: Sarmis, Brig-Bel, din episodul geto-dac, Zâna Dochia şi Decebal, din episodul daco-roman, şi, prin coborârea treptată din mit în istorie, Muşatin, din episodul descălecării de ţară, sau Toma Nor şi Mureşan, din epoca revoluţiei moderne.

Proiectaţi în timpul mitic, „eroii lui Eminescu iau înfăţişarea stranie, ireală, a unui «dublu» misterios, ascuns în fiinţa umană, în imagini neobişnuite: a «călătorului în stele», a «strigoiului», a «demonului» sau a «geniului», care, ca fiinţe

imaginare nemuritoare, ies din timpul uman, prezente însă, ca fiinţe fantastice, în condiţia umană." (Eugen Todoran, M. *Eminescu – epopeea română*, Iaşi, 1981, p. 38)

3. Vizionarismul eminescian. Viziunea vârstei mitice. Pentru Eminescu, *timpul istoric* este totuna cu *timpul mitic*. Creatorul nu descrie istoria, n-o înfrumuseţează cu ajutorul imaginaţiei, precum scriitorii romantici de la 1848, ci, în elanul său vizionar, Eminescu trece întotdeauna dincolo de concretul istoric, reinventând, prin cuvânt şi metaforă, „o adâncime mitică şi o viaţă absolut nouă, aceea a permanenţelor." (Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu. Interpretări*, Iaşi, Editura Junimea, 1982, p. 145) În viziunea modernă a lui Eminescu, mitul este văzut ca un simbol, mister al existenţei începuturilor, care nu poate fi actualizat decât prin limbaj poetic, prin limba *fantasiei*, printr-un limbaj genuin, capabil de a sugera misterul lumii şi al universului. „Mitul – va scrie mai târziu L. Blaga – e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginaţie." (*Gândire magică şi religie*, vol. II, Bucureşti, Humanitas, 1996, p. 61)

Vizionar în înţelesul romantic, Eminescu este mistuit de nostalgia libertăţii absolute şi de dorinţa reintegrării în armonia lumii originare. Spaţiul în care Eminescu se mişcă predilect este „trecutul cufundat în apele miturilor şi în vraja lirismului primordial, orfic. Poezia este, aşadar, pentru romantic, reînvierea spiritului poeziei originare, a cântecului ca izvoditor al existenţei, a stării de graţie din primele faze ale omenirii." (Edgar Papu, *Motive literare româneşti*, Bucureşti, 1982, p. 82)

Acest spaţiu arhaic, un „centru al existenţei" (Mircea Eliade), semnificativ şi exemplar prin sacralitatea lui, este, pentru Eminescu, Dacia istorică şi preistorică, „trecutul cel mai vechi". Dorinţa poetului este aceea de a crea, cu mijloacele proprii imaginaţiei, o mitologie românească, descoperind o faţă nouă a existenţei, în fond a spiritului istoric autohton în faza lui naturală, neatins de luminile şi umbrele culturii, ale civilizaţiei. Încă din tinereţe, creatorul se întoarce adânc spre „obârşii", cum ar spune Blaga, spre arhetipurile dacice, în fapt, fondul nostru originar, spre care deschisese o fereastră romanticul Hasdeu cu fabuloasele lui studii daciste.

Dintre toate preocupările poetului de reconstituire mitică a vechimii noastre în acest spaţiu geografic, locul cel mai important, ca idee şi atitudine vizionară, îl ocupă marile poeme dacice *Memento mori*, *Rugăciunea unui dac*, *Gemenii*, *Sarmis*, *Dochia şi ursitoarele*. Într-un stadiu iniţial al muncii la poemul *Panorama deşertăciunilor*, început în 1871, Eminescu a proiectat o epopee dacică sub titlul *Legenda Daciei*.

TEXT ŞI INTERPRETARE

Mitul românesc. Poezia vechimii

• În epopeea română, după mitul cosmologic, cea mai veche vârstă a poporului român este *episodul geto-dac*.

Convins că românii aparţin prin tradiţie folclorică unor timpuri străvechi, Eminescu, ca poet romantic, căuta începuturile istoriei poporului român.

La întrebarea lui Hasdeu: „*Perit-au Dacii?*", Eminescu nu răspundea ca istoric, ci ca poet, trecutul îndepărtat, mai puţin cunoscut, confundat cu mitul şi legenda având valoare poetică mult mai mare.

În credinţa lui Eminescu, istoria geto-dacilor, lipsită de documente scrise, se pierde în negurile fabulaţiei mitice. Decebal era un fel de «zeitate nevăzută», într-un mit geto-dacic, iar Dacia este „Zâna Dochia".



Desen ornamental din volumul *Poesii* de Mihai Eminescu (1884)

Spiritul mitologiei

1. Eminescu avea convingerea că *mitologia* este un izvor esenţial de poezie, conţinând întreaga devenire istorică a unui popor.

Comentaţi, din această perspectivă, ideea de a constitui imaginea unei mirabile Dacii depărtate, văzând în Dochia un geniu tutelar al poporului care avea să se nască după lupta zeilor Romei cu aceia ai Daciei, ca într-o vârstă de aur a unei umanităţi fericite.

2. Explicaţi interesul poetului pentru o reprezentare mitologică a Daciei, pentru o altă spiritualitate, stând la temelia unui alt mod de cunoaştere, integral şi lipsit de interdicţii. Daţi exemple de alte evocări ale acestor timpuri în literatura română cultă şi populară.

3. Enunţaţi succint rolul pe care îl reprezintă episodul dacic în „*Panorama deşertăciunilor*".

4. În afară de poemul *Memento mori*, tema dacică se regăseşte şi în alte poeme eminesciene postume, precum într-o serie de încercări dramatice ale poetului.

Citiţi fragmente ilustrative, în acest sens, din poemele *Sarmis*, *Gemenii*, *Odin şi poetul* şi demonstraţi, pe baza sugestiilor oferite de acestea, ce reprezintă Dacia în poezia lui Eminescu.

Mitul romantic al Daciei – un paradis pierdut

• Dacă pentru iluminişti, apartenenţa noastră la sfera latinităţii devine „un articol fundamental de crez cultural şi politic, echivalent cu afirmarea nobleţei etnice a poporului român" (Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – Poet tragic*, Iaşi, Junimea, 1994, p. 122), ideea fundamentală pe care romantismul românesc o aduce în interpretarea istoriei este aceea a dacismului.

Tiparul în care ne regăsim identitatea şi individualitatea culturală coincide cu descoperirea unei dimensiuni complementare, prin care spiritul roman şi fondul dacic s-au contopit într-o sinteză durabilă. Istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre „patria spiritului", ci o încercare de definire a „spiritului Patriei", ceea ce presupune evidenţierea „elementului local", specific, din „sinteza daco-romană".

„Substituindu-se mitului clasic al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit fundamental romantic – cel al paradisului pierdut…" (Ioana Em. Petrescu)

• Natura pământului românesc este rezultatul metamorfozei strălucitei civilizaţii dacice şi ea nu poate fi reînviată decât cu sunete de corn.

În viziunea lui Eminescu, fabuloşii codri nu reprezintă o realitate geografică simplă, ci rezultatul metamorfozei unor personaje de basm, a unor eroi din trecutul dac.

Seara, la sunetul buciumului, din *copacii codrilor* iese o întreagă lume de zâne „*Şi în mijlocul pădurii ocolesc stejarul mare/ Pân' din el o-mpărătească iese albă zâmbitoare/ Pe-umăr gol doniţa albă – stemă-n părul aurit.// Din copaci ies zâne mândre, de-mpărat frumoase fete…*"

În variantele poemului *Memento mori* şi în proiectele dramatice ale poetului (*Muşatin şi codrul* şi *Bogdan-Dragoş*) pădurea este metamorfoza unei glorioase civilizaţii care învie noaptea la sunetul „*cornului lunii*".

Dacia în viziunea lui Eminescu (între istorie şi mit)

• Preocupat de problema originilor atât pe plan cosmic (*Scrisoarea I*, *Rugăciunea unui dac* etc.), cât şi pe plan istoric, unde „încerca să descifreze sensul şi să dezlege misterul care prezidează naşterea popoarelor" (Tudor Vianu), Eminescu a păstrat în centrul preocupărilor sale originea poporului român.

Reprezentativ pentru faza romantică, proprie primei sale perioade de creaţie, poemul *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)* este o evocare a civilizaţiilor în succesiunea lor istorică, trecând prin Babilon, Asiria, Palestina, Egipt, Grecia, Roma, Dacia, epoca năvălirilor barbare, Revoluţia franceză, vremea lui Napoleon I.

Structură şi compoziţie

• Citiţi poemul *Memento mori* de M. Eminescu şi delimitaţi tablourile în care sunt evocate următoarele vârste sau civilizaţii istorice: a) epoca preistorică, cu negri oameni paleolitici, acoperiţi cu piei de urs şi cu căciuli de lup pe cap; b) Babilonul, cu grădinile Semiramidei şi cu miticul Sardanapal; c) Egipetul, cu tabloul nocturn al Nilului şi al piramidelor; d) Palestina, cu apa Iordanului şi templul lui Iehova de pe Sion, cu cetatea Ierusalimului şi cu regii David şi Solomon; e) Grecia mitică, nu cea a culturii elenice, cu satiri şi nimfe, cu Joe preschimbat în tânăr pândind fete pământene, cu îndureratul Orfeu; f) Roma cezarilor; g) Dacia legendară şi istorică; h) Năvălirea barbarilor, cu Odin, zeul nordic; i) Evul Mediu, cu secoli de întuneric şi lanţuri de umilinţă; j) revoluţia franceză, cu căderea Bastiliei şi teroarea lui Robespierre; k) Napoleon I, în gloria şi decăderea sa.

(După Nicolae I. Nicolae, *Eminescu, azi*, Bucureşti, 1996)

Spre vârsta mitologică a istoriei

1. Un lung fragment al poemului *Memento mori* este dedicat Daciei antice şi conflictului daco-roman.

Identificaţi cele două părţi din episodul dacic, respectiv partea în care poetul evocă imaginea unei Dacii fabuloase, cu zâna Dochia trecând, într-o luntre trasă de lebede, pe un fluviu argintat, spre munţii înalţi din răsărit, unde locuiesc zeii Daciei, şi o a doua parte, vârsta istorică a Daciei, văzută din aceeaşi perspectivă legendară, mitizată.

2. Descrisă ca un rai, o împărăţie a zeilor („*ăsta-i raiul Daciei veche, – a zeilor împărăţie*"), peisajul Daciei este constituit din „*râuri argintoase*" care-şi mişcă valurile printre codri şi dealuri, ajung în „*dumbrăvi de aur*" învecinate de codri de argint şi „*păduri de aramă roşă*".

Reprezentarea mitică a Daciei se desface în „*florile de aur*", cu drumul Dochiei ca o regresiune în timp, prin legendă, când ziua nu se desfăcuse încă în noapte, pe drumul fabulaţiei mitice, spre izvorul timpului istoric.

Realizaţi o descriere succintă a palatului zânei Dochia, în tărâmul de basm al vechii Dacii.

3. În acest cadru feeric, Dochia se reîntoarce pe apele râului spre stâncile negre ale munţilor, cu forme de relief fantastice, pe oglindele apei paradisiace, trasă de lebede tot mai departe.

Ce semnificaţii acordaţi acestui drum al zânei Dochia?

4. Drumul Dochiei spre originile istoriei sfârşeşte în lăcaşul Daciei, săpat în stânca muntelui.

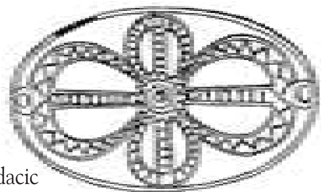
Selectaţi şi comentaţi versurile în care este descris acest paradis al geto-dacilor „nemuritori", adoratori ai lui Zamolxe.

Imaginea metaforică a începuturilor

• „Ca şi «poarta», în miturile arhaice «cerul» sau «roata» erau simboluri ale totalităţii temporale şi ale reînceperii în nesfârşita mişcare, ca devenire a universului. În imaginea vechii Dacii, a «zeilor împărăţiei», în mitul poetic al lui Eminescu, căderea, moartea, simbolizată prin ciclul lunar, nu este niciodată definitivă, fiind vorba de o viaţă fără încetare în mişcare, în care este tot atât de esenţial de a cădea şi a muri, ca şi a ieşi biruitor.

Câteva elemente fundamentale ale unei mitologii geto-dace sunt cuprinse astfel în simbolurile poetice: zorile, soarele, luna, vegetaţia. Prin zori şi soare pot fi simbolizate, în reprezentare mitologică, zeităţile unui cult pământesc, iar prin «raiul» Daciei credinţa geto-dacilor în nemurirea sufletului după moartea căutată de eroi în războaie. Din aceste simboluri se va constitui viziunea mitului românesc în poezia lui Eminescu, ca ficţiune artistică prin care el îşi va reprezenta începuturile istorice ale poporului român, în mitul românesc."

(E. Todoran, *Eminescu*, Bucureşti, 1972, p. 112)



Scut dacic

Muntele. Semnificaţii simbolice

• „Muntele sacru rezumă simbolic sensul Daciei, tărâm originar prin care universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul, într-un sens diferit de cel al comunicării cosmice pe care-l stabileşte, tot în *Memento mori*, Grecia antică: în Grecia e o beţie a aspiraţiei celeste, sau, dimpotrivă, o fericită confuzie între oameni şi zei, în timp ce peisajul dacic are bolţi crăpate de pădure prin care zeii (transcendentul, va spune mai târziu Blaga) coboară. Tărâmurile cu care Dacia se învecinează sunt fabuloase imperii astrale (monastirea lunii, cetatea soarelui, grădinile zeilor); prin bolţile crăpate ale pădurii coboară, pe scări de stânci, zeii, anulând graniţele ce separă nivele cosmice diferite." (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu...*, p. 206)

• „Majoritatea culturilor au considerat muntele ca inspirând uimire şi teamă, sacri sau înspăimântători. În tradiţia occidentală, ei sunt adesea sălaşe ale zeilor, fiind aproape de ceruri şi periculoşi pentru muritori. Iehova sălăşluieşte pe Sinai sau Horeb, zeii greci locuiesc pe Olimp, Apollo şi muzele locuiesc pe Parnas sau Helicon ş.a.m.d. În Biblie, munţii sunt locurile revelaţiei atât naturale, cât şi supranaturale." (Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, 1996).

Începuturile lumii. Episodul Daciei mitice

1. Cunoaşterea începuturilor, a fondului istoric originar este posibilă în plan poetic „prin intermediul mitului. El poate duce la o cunoaştere arhaică, la reproducerea în ficţiune a marilor evenimente petrecute *illo tempore*, la origine. Acest mod de cunoaştere în consonanţă cu natura primordială (...) este singurul în stare să reveleze originarul." (Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu. Interpretări*, p. 146)

Drumul Dochiei spre începuturi se încheie în cetatea soarelui şi lăcaşul luminii:

„Acesta-i raiul Daciei vechi – a zeilor împărăţie:
Într-un loc e zi eternă – sara-n altu-n vecinicie,
Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de Mai;
Sufletele mari viteze ale eroilor Daciei
După moarte vin în şiruri luminoase ce învie –
Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai."

Comentaţi versurile de mai sus din perspectiva semnificaţiilor simbolice pe care le are, în reprezentarea mitologică, răsăritul luminii în ciclul soarelui şi al lunii.

2. Observaţi că Dacia nu reprezintă o civilizaţie întemeiată de spiritul raţional, ci o vârstă a gândirii mitice, în care totul pare sortit unei existenţe veşnice.

Selectaţi alte imagini proprii structurii acestui peisaj dacic, cu munţi ce „se înalţă" şi văi ce „coboară", „în ritmul legănat al unei pulsaţii cosmice primare." (Ioana Em. Petrescu)

3. Comparaţi aceste elemente de peisaj cu o serie de imagini asemănătoare din poemul *Miradoniz*, evidenţiind semnificaţia simbolică a muntelui:

„Miradoniz avea palat de stânci.
Drept streşină era un codru vechi
Şi colonadele erau de munţi în şir,
Ce negri de bazalt se înşirau,
Pe când deasupra, streşina antică,
Codrul cel vechi fremea îmflat de vânt.
O vale-adâncă ce-ngropa în codri,
Vechi ca pământul, jumetà din munte,
Mâncând cu trunchii rupţi scările negre
De stânci, care duceau sus în palat —
O vale-adâncă şi întinsă, lungă,
Tăiată de un fluviu adânc, bătrân,
Ce pe-a lui spate văluroase pare
A duce insulele ce le are-n el —
O vale cât o ţară e grădina
Castelului Miradoniz." (...)



Pictură monumentală de Sabin Bălaşa

Timpul genezei

• „Bogatul simbolism al muntelui ţine de ideile de înălţime şi de centru. Fiind înalt, vertical, apropiat de cer, muntele se înscrie în simbolismul transcendenţei. (...) Muntele este altfel punctul de întâlnire dintre cer şi pământ, sălaş al zeilor şi capăt al ascensiunii omului. Privit de sus, el apare ca vârf al unei verticale, ca un centru al lumii, privit de jos, de la orizont, el apare ca linie a unei verticale, ca o axă a lumii, dar şi ca o scară, ca un urcuş." (Jean Chevalier, Alain Gheerbrand, *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Bucureşti, 1995)

• „În poemul postum *Sarmis*, până la apariţia lunii nu se zăreşte nimic, cu excepţia mării. Apoi, treptat, apar, rând pe rând, stelele, pentru ca apoi, la răsăritul lunii, totul (valurile mării, ţărmul, văile, dealurile) să apară şi să crească. De fapt, la lumina şi din imboldul lunii se naşte pământul dac. Dacia este o creaţie a lunii şi viaţa începe pe acest pământ doar la răsăritul astrului selenar." (Gh. Ceauşescu, *Dacia în poezia lui Eminescu*, în *Caietele Mihai Eminescu.* I, Bucureşti, 1972, p. 36)

• În *Memento mori*, evocarea epocilor se realizează la limita visului cu istoria şi cu filosofia. Istoria evocată în poem se îmbină cu mitul, viziune poetică menită să conducă atât la accentuarea ideii de vis, cât şi la sublinierea faptului că sunt chemate în amintire „orele astrale" ale omenirii, momentele de schimbare, civilizaţiile de la răscrucile istoriei.

Amplul episod consacrat Daciei confirmă tendinţa poetului de a institui o *mitologie autohtonă*.

Dimensiunea fabuloasă a pământului dacic

1. În afară de zei, grădinile, codrii şi văile raiului dac sunt populate de fiinţe din universul fabulos al basmului.

Recitiţi textul integral, comentaţi versurile în care sunt descrise aceste fiinţe din lumea basmelor; comparaţi aceste imagini cu alte secvenţe asemănătoare din poemele eminesciene. De pildă, descrierea insectelor din poemul *Călin (file din poveste)*.

2. Poetul român creează un peisaj ideal din elementele căruia va creiona cadrul natural al fiecărei civilizaţii în parte. Citiţi poemele *Miradoniz* şi *De treci râul Selenei*, identificând elementele folosite de Eminescu pentru descrierea altor civilizaţii.

3. În celelalte descrieri din *Memento mori* intervin diferite elemente de culoare locală: piramidele din Egipt, grădinile Semiramidei la Babilon, templele din Grecia etc.

Cum comentaţi faptul că în descrierea Greciei lipsesc asemenea elemente de civilizaţie?

Mitologie dacică

1. Numiţi, în acest context, elementele de mitologie populară introduse de poet în descrierea universului dac.

2. Comparaţi rolul soarelui, din tabloul dacic al poemului *Memento mori* de M. Eminescu, cu rolul pe care îl are soarele în hotărârea şi aducerea la îndeplinire a sentinţei împotriva lui Sarmis, din poemul *Gemenii*.

3. Realizaţi o succintă descriere a fiinţelor ce populează raiul dac. Reţineţi, în primul rând, portretul Dochiei, legendara fiică a lui Decebal, zână cu părul de „auree mătase". Culoarea corpului este albul imaculat ca „zăpada noaptea": la sosirea ei se face zi („*la ivirea-i zi se face în spelunci de cetăţuie,/ ca o zi ea intră mândră în palatul ei de stânci*").

4. Cum motivaţi asemănarea dintre Dochia şi lună („*o regină, jună, blondă, cu părul lung de aur galbăn*"), prezentă în acest tablou ?

În descrierea celorlalte fiinţe, prezente în seria divinităţilor dace, aveţi în vedere şi imaginea soarelui („monarhul împărăţiei de dincolo de munte", unul dintre zeii panteonului dac. Observaţi, de asemenea că, odată cu intrarea sufletelor eroilor daci după moarte în rândul divinităţilor, numărul zeilor se îmbogăţeşte mereu. Aceasta explică şi prezenţa lui Decebal la masa lui Odin în poemul *Odin şi poetul* („*sufletele mari viteze ale eroilor Daciei / După moarte vin în şiruri luminoase ce învie/ Vin prin poarta răsăririi care-i poartă la rai.*").

Mitul antic al Cetăţii eterne

• În literatura română, motivul literar al Romei antice apare cu precădere odată cu primele iniţiative romantice de după 1850 şi se prelungeşte până în primii ani ai secolului al XX-lea.

Integrat în acest context, V. Alecsandri este unul din primii poeţi care, în cunoscutul poem *Sentinela română*, prezintă efigia simbolică a Romei într-o varietate adaptată în mod original versului popular românesc: „*Braţu-i stâng era-ncordat/ Sub un scut de fier săpat/ Ce ca soarele sorea/ Şi pe care se zărea/ O lupoaică argintie/ Ce părea a fi chiar vie/, Şi sub fiară doi copii, / Ce păreau a fi chiar vii./*"

Această „exaltare a romanităţii" (Edgar Papu) poate fi descoperită şi în alte literaturi, de exemplu în *Trofeele* lui Hérédia şi în *Laudele* lui D'Annunzio, în acelaşi spirit al evocării imaginii simbolice a Romei din poezia lui Carducci (*Odele barbare*, 1877) sau în versurile lui Frédéric Mistral, iar în literatura română ideea este reluată, în poezia *Avatarul* de Al. Macedonski. În acest context naţional şi universal, M. Eminescu scrie poemul *Memento mori* (1872), unde, „pe un plan de elevată fantezie" (Edgar Papu), este evocat războiul dacic.

Principala temă din *Memento mori* nu este, de fapt, „ideea latină", ci, în primul rând, motivul poetic străvechi al zădărniciei vieţii şi, în al doilea rând, **ideea dacismului**.

Spre deosebire de alţi poeţi evocatori ai Romei în efigie simbolic-imagistică, din câţi au apărut în cuprinsul „ideii latine", Eminescu „sugerează puterea de transfigurare a ordinii romane oriunde i se află prezenţa. Locurile cele mai sălbatice, sfâşiate de stânci şi întunecate de neguri, la simpla apariţie a Romei se luminează în alcătuiri stilizate de socluri şi coloane." (Edgar Papu) Reflectând asupra „unui eveniment adânc rezonant de geneză istorică a patriei", precum, în antichitate, Vergiliu, care prezintă în *Eneida*, bătălia navală de la Actium, act de naştere al imperiului, Eminescu vede în războiul dacic actul de naştere al poporului român.

Roma – ca patrie a spiritului

• Primele manifestări ale conştiinţei de sine a poporului român „echivalează cu recunoaşterea apartenenţei noastre la sfera spiritualităţii romane." (Ioana Em. Petrescu)

„Ideea-mamă a întregii culturi româneşti e ideea romană. Cultura noastră naţională, creatoare (...) începe odată cu Descoperirea Romei." (V. Pârvan)

Descoperirea ideii romane („*Şi toţi de la Râm ne tragem*") a reprezentat factorul capital al formării conştiinţei naţionale, sursa spirituală care ne-a propulsat în orizontul modernităţii.

„Vocaţia ordonatoare a Romei"

• „Trăind în vârsta mitului, Dacia nu poartă, în sine, germenii distrugerii, şi moartea ei nu poate veni decât din afară, adusă de civilizaţia «istorică» triumfătoarea a Romei. Victoria Romei (oricât de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este marcată de semnul unei fundamentale vinovăţii, pe care învinsul Decebal o transformă în acuză şi în motiv de blestem." (Ioana Em. Petrescu)

Prima vârstă a Daciei stă sub semnul gândirii mitice, iar cea de-a doua vârstă este plasată la confluenţa mitului cu istoria.

„Recules şi eliberat, spiritul se va putea întoarce atunci spre «izvoarele gândirii» şi spre timpii originari ai istoriei, marcaţi, pentru neamul nostru, de prezenţa dacilor şi romanilor." (Ioana Em. Petrescu)

Mitul lui Traian şi al Dochiei

1. Consideraţi „un popor de zei", romanii reprezintă civilizaţia „istorică" a Romei. Ei sunt „arborele" puternic din care se dezvoltă popoarele romanice, iar singura ramură rămasă înfloritoare din străvechiul trunchi este reprezentată de români.

Recitiţi fragmentul de epopee *Decebal* şi selectaţi versurile în care este prefigurată înfruntarea celor două forme de civilizaţie şi de înfăţişare a spiritului: a) vocaţia dionisiacă a furtunoşilor daci, iubitori de libertate; b) gândirea ordonatoare a Romei.

2. Identificaţi şi comentaţi versurile din *Memento mori* sugestive pentru imaginile apocaliptice ale luptei dacilor cu romanii.

Vârsta eroică a Daciei

• Reluată în mai multe creaţii eminesciene (*Gemenii*, *Scrisoarea III*, de exemplu), ideea luptei eterne de menţinere a integrităţii naţionale împotriva popoarelor în expansiune este prezentă şi în poemul *Memento mori* în aceeaşi ipostază a efortului zadarnic de a distruge Dacia, întruchipare a permanenţei într-un etern trecător.

Comentaţi semnificaţiile simbolice ale imaginii stâncii pe care zadarnic se străduiesc râurile să o sfarme:

„... şi povestea bătrânul de neamuri curgând râuri,
din codri răsărite, ieşite din pustiuri
şi cum pieiră toate pe rând precum veniră
şi cum cătând norocul mormântul şi-l găsiră."

DENOTAŢIE – CONOTAŢIE

• Cuvintele au sensuri proprii, uzuale, caracteristice limbajului standard, dar şi sensuri secundare, particulare, caracteristice unui anume stil funcţional.

Modalităţile prin care sensul cuvintelor reflectă realitatea se realizează prin noţiunile corelative *denotaţie* şi *conotaţie*.

Denotaţia

• Procedeul prin care vorbitorul acordă o denumire oarecare unui obiect (sau referent) din realitatea extralingvistică se numeşte *denotaţie*. Toate cuvintele existente în dicţionarele explicative au un *sens denotativ* sau un *sens propriu*.

Denotaţia are următoarele caracteristici:

1. Orice cuvânt are un singur sens propriu.

2. În dicţionar, sensul denotativ este explicat printr-o definiţie ce sintetizează trăsăturile distinctive ale noţiunii. De pildă, verbul „*a arde*" este definit prin „*a fi aprins*", iar substantivul „*ardere*" semnifică „*oxidarea rapidă a unei substanţe însoţită de căldură şi lumină*."

3. Denotaţia este legată direct de realitate, ea realizează funcţiile referenţială şi de comunicare ale limbajului.

4. Din acest motiv, denotaţia are valoare uzuală, generalizată şi relativ stabilă; sensul denotativ al unui cuvânt este acelaşi pentru toţi vorbitorii unei limbi.

5. Denotaţia nu denumeşte un referent concret, individualizat, ci sensul lui conceptual sau cognitiv. Sensul denotativ al substantivului „*copac*" este „*plantă cu trunchi lemnos şi înalt, ale cărei crengi se ramifică la o distanţă oarecare de sol, formând o coroană*". Copacii individuali din aceeaşi clasă referenţială — fag, ulm, brad, stejar, gorun etc. — sunt numiţi prin substantivul „*copac*".

6. Sensul denotativ se realizează printr-o operaţie relativ simplă: vorbitorul atribuie o denumire unui referent oarecare. De exemplu: „*tehnica de transmitere la distanţă a imaginilor în mişcare prin unde vizuale*" a fost numită *televiziune*.

7. Denotaţia are un substrat intelectual; cuvântul denotat oferă o imagine rezultată din asocierea unui referent cu o denumire, în structura căreia vorbitorul nu poate interveni.

Conotaţia

• Procedeul prin care vorbitorul atribuie un sens figurat unui cuvânt se numeşte *conotaţie*. Sensurile figurate sunt doar parţial înregistrate în dicţionarele explicative.

Conotaţia are următoarele caracteristici:

1. Orice cuvânt — exceptând cuvintele monosemantice — are mai multe sensuri conotative, a căror semnificaţie se desprinde din context.

2. În dicţionar, sensul figurat — notat „fig." — este, uneori, explicat printr-o definiţie lapidară, introdusă după detalierea sensului denotativ. La verbul „*a arde*", dicţionarul menţionează sensul „*a fi cuprins de un sentiment profund*". Sensul figurat al substantivului „*ardere*" nu este dat, deşi el poate avea semnificaţia de „*trăire pasională profundă*", „*experienţă intelectuală de excepţie*" etc.

3. Conotaţia nu mai este legată direct de realitatea extralingvistică; exprimă o semnificaţie deviată de la sensul denotativ.

4. Din acest motiv, conotaţia nu are o valoare uzuală, generalizată; sensul conotativ al unui cuvânt nu mai este acelaşi pentru toţi vorbitorii unei limbi.

5. Conotaţia denumeşte sensul particular, deseori inuzitat al cuvântului. În *Memento mori*, Eminescu oferă o „definiţie" poetică a copacului: „*Tot mai mulţi trunchii pădurii ca stâlpi mari şi suri se urcă / Pân' ajunge de-a lor ramuri în bolţi mândre se încurcă / Pân' acopăr cu-aste arcuri fluviul...*"

Folosind metonimia „*trunchii pădurii*", comparaţia „*ca stâlpi*" şi hiperbolizarea dimensiunilor, vocea poetului imprimă imaginii un sens simbolic: arborii imită omul într-un chip dramatic; prin crengile lor, asemenea unor braţe uriaşe, par a invoca îndurarea cerului, în efortul de a se desprinde de lumea terestră.

6. *Sensul conotativ* este rezultatul unei elaborări conştiente, prin acţiunea funcţiei poetice a limbajului: asocierea cuvintelor în noi structuri lexicale, dislocări topice la nivelul propoziţiei, sintaxa individualizată şi folosirea figurilor de stil.

Transmiterea la distanţă a imaginilor este vizualizată de Eminescu în poezia *La steaua* printr-o deplasare figurată de sens.

Iată prima strofă a acestei poezii:

„La steaua care-a răsărit
E-o cale atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.” (*La steaua*)

7. Conotaţia are un substrat psihologic. Vorbitorul poate interveni în structura semantică spre a selecta, dintre sensurile figurate şi însuşirile atributive ale obiectelor denotate, semnificaţii calitative inedite. Conotaţia dezvoltă reacţii emoţionale, creează asociaţii subiective adiacente şi imprimă textului o tensiune sporită, ce solicită pregătirea culturală adecvată a receptorului.

• „Conotaţiile sunt, în general, legate de libertatea expresivă a vorbitorului care se manifestă în grad maxim atunci când se identifică cu tropii. De exemplu: ***fierul*** *se oxidează în aer* (denotaţie), faţă de *om de* ***fier*** (conotaţie care corespunde unei asemănări metaforice decodabile de către orice vorbitor). Delimitările contextuale stricte şi valorile expresive sporite ale conotaţiei se manifestă, pentru acest tip de conotaţie, în limbajul poetic artistic.” (Vezi *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii.* Bucureşti, 1997)

Reţineţi!

1. Pentru a înţelege mai bine ce înseamnă ***denotaţia*** şi ***conotaţia***, Iorgu Iordan analizează un exemplu luat din *Dicţionarul limbii române moderne*: „Cuvântul *viperă*: 1. şarpe mic, foarte veninos, cu o pată de culoare închisă în formă de V pe cap şi cu o dungă lată, neagră, în zig-zag, pe spate; năpârcă. 2. Fig. Persoană rea, perfidă, veninoasă. Expr. Pui de viperă – om rău, femeie rea.” (*Limba română contemporană*, 1978, p. 251). Dacă ne referim la definiţia 1, întâlnim o trăsătură definitorie care presupune semnul + (veninos), fără de care descrierea nu ar mai corespunde *sensului denotativ* al cuvântului *viperă*. Definiţia 2, cu precizarea *figurat*, relevă sensul conotativ,evidenţiat şi prin exemplul dat. (Vezi, în acest sens, Iulian Ghiţă, *Sinteze şi exerciţii...*, Bucureşti, 1995, p. 33)

2. Substantivul *referent* desemnează obiectele din realitatea extralingvistică, denumite prin *cuvânt* sau *semn lingvistic*. Referentul se înfăţişează sub următoarele aspecte posibile:

a) *referent extralingvistic*, alcătuit din obiectele materiale existente în realitatea înconjurătoare;

b) *referent imaginar*, compus din entităţi fără suport material: zâne, zmei, sirene, personaje mitologice etc.;

c) *referent psihic*, format din reprezentări mentale: idei, noţiuni, concepte, reprezentări, raporturi între obiecte, ideea de frumos, fericire, prietenie, sentimente etc.

Activitate independentă

1. Precizaţi sensul denotativ şi sensurile conotative ale substantivului *„poartă”* din versurile:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă….”

(M. Eminescu, *Melancolie*)

2. Analizaţi denotaţia şi conotaţia cuvintelor din versul:

„Noaptea potolit şi vânăt arde focul în cămin…”

(M. Eminescu, *Noaptea…”*)

3. Explicaţi semantismul versurilor:

„Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para…”

(M. Eminescu, *Sara pe deal*)

4. Comparaţi apoi semnificaţiile „clopotului” eminescian cu versurile:

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
Cum bate ca o inimă un clopot…”

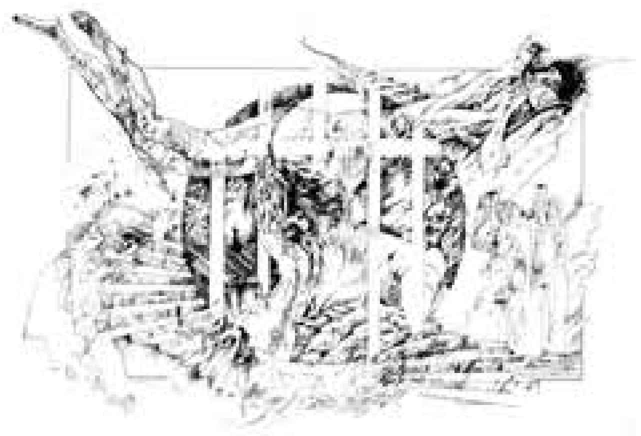
(Lucian Blaga, *Gorunul*)

5. Care sunt liniile semantice, semnificaţiile denotative şi conotative în strofele:

„Pierduţi sunt toţi robii, cu caii, cu cămile…
Sub aeru-n flăcări, zac roşii movile…
Nainte — în lături — napoi — peste tot,
Oribil palpită aceeaşi culoare…

E-aprins chiar pământul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot —
Tot roşu de sânge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.”

(Al. Macedonski, *Noaptea de decemvrie*)



Done Stan, ilustraţie la *Memento mori*

STILUL ŞI CALITĂŢILE LUI GENERALE (I)

Stilul

• Substantivul ***stil*** — în limba greacă *stylos*, în latină *stilus* — însemna, la origine, „condei”, un instrument de scris, din os sau metal, cu vârf ascuţit, cu ajutorul căruia se imprimau literele pe tăbliţe unse cu ceară.

Ulterior, noţiunea a căpătat o dublă conotaţie generală: mod de a scrie şi modalitate de exprimare, orală sau scrisă, prin care fiinţa umană îşi exteriorizează ideile, gândurile, emoţiile şi sentimentele, sub forma unui mesaj.

Din perspectivă lingvistică, noţiunea denumeşte ***stilurile funcţionale***, forma de limbă caracteristică unui tip de activitate, intelectuală sau profesională, unui mediu sau grup social.

În literatură, prin ***stil*** se înţelege modalitatea personală de expresie a unui scriitor, un stil individual, conştient elaborat, dar şi stilul unui curent literar ori ale unei epoci cultural-artistice.

Calităţile generale ale stilului

• Prin calităţi stilistice generale se înţeleg însuşirile pe care trebuie să le îndeplinească un mesaj scris sau oral ce foloseşte limba literară, indiferent de stilul funcţional în care este exprimat.

Aceste calităţi sunt: corectitudinea, claritatea, proprietatea şi concizia.

Corectitudinea

■ O primă caracteristică a tuturor stilurilor funcţionale o constituie *corectitudinea* exprimării.

Prin *corectitudine* se înţelege respectarea cu stricteţe a normelor gramaticale specifice limbii: morfologice, sintactice, ortoepice, ortografice şi de punctuaţie. Îndepărtarea de la regulile gramaticale tulbură semantica mesajului.

Abaterile de la corectitudine

■ **Solecismul.** Noţiunea de solecism denumeşte o greşeala de sintaxă, prezentă în scris, dar mai ales în vorbirea orală, determinată de lipsa acordului gramatical între feluritele părţi de propoziţie. Acest tip de greşeală se numeşte astfel după numele oraşului Soli din Cilicia, podişul Anatoliei din Turcia de astăzi. Locuitorii oraşului, în încercarea de a-şi însuşi limba popoarelor „barbare”, făceau frecvent dezacorduri.

Solecismul constituie o greşeală de neiertat pentru un om cult. Când este folosit într-o operă literară de către un personaj, solecismul are valoare expresivă, deoarece contribuie la caracterizarea lui directă.

Formele solecismului sunt următoarele:

• *Dezacordul dintre subiect şi predicat*, întâlnit frecvent în exprimarea personajelor lui Caragiale:

a) „TIPĂTESCU: *Ei?... s-a pus patruzeci şi patru de steaguri?*

PRISTANDA (cu tărie): *S-a pus, coane Fănică, s-a pus...*”

(*O scrisoare pierdută*)

b) „*... sultanului i-a revenit pofta de mâncare şi cheful pe care le pierduse de mult...*” (*Depeşi telegrafice*)

„*...bătaia cu mizerabilii ăilalţi, care ne-a atacat...*”

(*1 Aprilie*)

c) „*— Băiete, vezi ce-a poftitără domnii...*”

(*Cănuţă, om sucit*)

• *Dezacordul dintre substantiv şi atribut*

Se scrie şi se pronunţă, în mod eronat, „*clasa doisprezece*”, deoarece nu se ştie că numeralele ordinale cu valoare de atribut adjectival se acordă în gen cu substantivul determinat; corect: „*clasa a douăsprezecea*”.

Se scrie şi se pronunţă, de asemenea, în mod eronat: „*clasa doua*”, „*ziua treia*” etc., fiindcă nu se ştie că toate numeralele ordinale feminine cu valoare adjectivală cer prezenţa articolului genitival „a”. Corect: „*clasa a doua*”, „*ziua a treia*”.



Templul zeiţei Fortuna, unul din multele monumente ale Romei

■ **Anacolutul** (gr. *anakoluthon* — „întrerupere") este o greşeală de sintaxă, creată prin forme de discontinuitate sau ruptură sintactică, în interiorul unei propoziţii sau al unei fraze, „din cauza neconcordanţei dintre modelul logic şi realizarea gramaticală a enunţului" (Mihaela Mancaş).

Anacolutul provine din insuficienta supraveghere a redactării; trăsătură sintactică a limbii vorbite.

Anacolutul este întâlnit în literatură ca procedeu stilistic, prezentându-se ca semn al oralităţii sau procedeu de caracterizare a vorbirii personajelor.

a) „*Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele* (...), *parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie!*" (Ion Creangă)

b) „*Eu, dom'judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat şi clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tocmai cu birja.*" (I.L. Caragiale)

c) „*Cine mă caută nu sunt acasă.*"

• Este posibil ca, în epocă, neologismul „anacolut" să nu fi fost perceput drept eroare de exprimare. Însă, oricum, anacolutul rămâne o greşeală, sesizată ca atare de Caragiale, care îl utilizează în caracterizarea personajelor: „*Taci, şarlatane, care nu te-am crezut pentru ca să fii până'ntr-atât...*"

(*Justiţia română — Secţia corecţională*)

■ **Licenţa poetică.** Este o abatere de la corectitudinea morfologică a limbii, determinată de necesitatea rimei, a ritmului sau din dorinţa de a realiza o notă stilistică individualizată. Astfel, în versurile următoare, B.P. Hasdeu foloseşte verbul „spume", în loc de forma corectă „spumege" (*a spumega*), pentru a-l rima cu „lume":

„*Vidra-i pentru tine-n lume*
Ca izvoarele de munte
Ce fac Dunărea să spume
Din pâraiele mărunte."
(*Răzvan şi Vidra*)

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Marii scriitori oferă în creaţia lor, adesea, modele exemplare de corectitudine. Să recitim versurile următoare:

„*Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri*
Şi niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri —
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfinţit de sară."
(M. Eminescu, *Trecut-au anii...*)

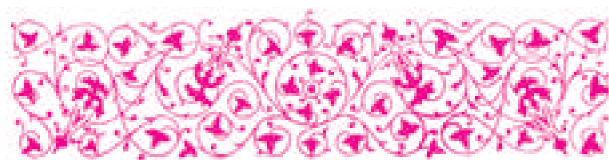
Observaţi cum versurile se subordonează integral corectitudinii. Structurile denotative şi sensurile figurate, exprimarea cultă, îmbinată cu formele populare — „*n-or să vie iară*", „*în van*" —, imaginile artistice şi structurile sintactice proiectează în timpul prezent amintirea timpului trecut.

2. Reţineţi particularităţile limbajului: poetul foloseşte cu predilecţie verbe, adverbe şi substantive, cuvinte cu mare stabilitate noţională; toate se subordonează unui câmp semantic, dominat de regret şi tristeţe sfâşietoare.

3. Pentru a introduce în vers toate cuvintele necesare, poetul înlătură, prin *eliziune*, câte o vocală fie la începutul verbelor, fie al substantivelor.

Observaţi înnoirea expresiei: folosirea antitetică a substantivului „*înţeles*", ordonarea cuvintelor după numărul de silabe, rolul topicii din ultimele două versuri, structura frazei, alcătuită din primele şase versuri.

Punctuaţia, punctele de suspensie, linia de pauză contribuie la organizarea imaginilor într-o structură muzicală ideatică, prin care receptorul percepe şi vizual noţiunea abstractă de ireversibilitate temporală.



Activitate independentă

1. Menţionaţi mărcile prezenţei eului liric în poezia *Trecut-au anii...* de M. Eminescu.

2. Selectaţi două motive romantice existente în poezie.

3. Comentaţi semantismul apoziţiei „*ceas al tainei*".

4. Găsiţi sensurile denotative şi figurate ale verbelor „*mişcară*" şi „*împresura*".

5. Găsiţi câte un sinonim contextual pentru „*mă-ncântă*" şi „*mă mişcară*".

6. Recitiţi versurile următoare şi aşezaţi cuvintele după topica normală. Ce diferenţă sesizaţi?:

„*Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri*
O, ceas al tainei, asfinţit de sară".

7. Amurgul, asfinţitul soarelui, sfârşitul zilei sunt motive caracteristice ale unui nou curent literar, pe care Eminescu îl prefigurează acum. Îl puteţi numi?

8. Comentaţi prima strofă, din poezia *Trecut-au anii...*, prin evidenţierea relaţiei dintre ideea poetică şi mijloacele artistice.

9. Demonstraţi, printr-un argument, prezenţa *expresivităţii* (caracteristică a limbajului poetic), în textul dat.

10. Prezentaţi semnificaţia titlului în relaţie cu textul poeziei.

Maica Domnului cu pruncul (icoană pe lemn, secolul XVII)

Studiu de caz

DIMENSIUNEA RELIGIOASĂ A EXISTENŢEI

Religiozitatea făpturii umane

• Prin religie se înţelege un ansamblu de credinţe, dogme, practici şi ritualuri ce definesc raportul omului cu puterea divină. Religia uneşte într-o comunitate spirituală şi morală pe toţi cei ce îmbrăţişează aceeaşi credinţă.

De-a lungul veacurilor, filosofii, oamenii de ştiinţă, marile personalităţi ale artei şi culturii au meditat la existenţa Divinităţii şi la posibilitatea cunoaşterii ei. Opiniile lor sunt, adeseori, divergente. Omul religios — constata Mircea Eliade — crede „în existenţa unei realităţi absolute, *sacrul*, care transcede această lume"; el este încredinţat „că originea vieţii este sacră", zeii „au creat omul şi Lumea, Eroii civilizatori au desăvârşit Creaţia, iar istoria tuturor acestor lucrări divine şi semidivine s-a păstrat în mituri." Prin religie, fiinţa umană poate intra în legătură cu Divinitatea, de care este convinsă că „depinde existenţial."

Omul religios se situează alternativ în spaţiul profan şi în spaţiul sacru, ori de câte ori se raportează la marile evenimente existenţiale: naşterea, căsătoria şi moartea. În asemenea circumstanţe, el reactualizează periodic un timp sacru, „mereu recuperabil şi repetabil la nesfârşit."

Rolul religiei în Ţările Române

• În societatea medievală românească, la fel ca în întreaga Europă, existenţa umană are o pronunţată dimensiune religioasă.

În Ţările Române, religia a îndeplinit funcţia unei covârşitoare forţe de coeziune etnică. Aşa se explică ridicarea a numeroase biserici, mănăstiri şi schituri de către voievozi, domnitori şi boieri între secolele XIII-XVI în Ţara Românească şi Moldova, în Transilvania, Banat şi în Maramureş. Ceremonialul religios se desfăşura într-un spaţiu sacru, lăcaşul sfânt media comunicarea omului cu Divinitatea.

Ortodoxia — observa Nicolae Cartojan — a constituit, „într-o vreme în care credinţa religioasă era o puternică realitate sufletească, cimentul care a ţinut strâns legate sufleteşte ramurile neamului răzleţite şi încăpute sub stăpâniri diferite...". (*Istoria literaturii române vechi*, 1996, p. 26)

În epocă, ideea o formulase mitropolitul Varlaam. El se adresa „către creştinii din Ardeal şi către alţi creştini carii sunt [...] cu noi de un neam rumâni, pretutinderea tuturor, ce se află în părţile Ardealului şi într-alte ţări pretutinderea, ce sunteţi cu noi într-o credinţă".

• Religia şi biserica ortodoxă au fost receptate ca o formă eficientă de rezistenţă împotriva expansiunii islamice. Aşa se explică de ce, după cucerirea Constantinopolului de către turci, în 1453, numeroşi clerici şi maeştri caligrafi s-au refugiat în Ţările Române, stabilindu-se în mănăstirile de la Tismana, Govora, Dealul, Cozia, Snagov, în Muntenia; Neamţ şi Putna, în Moldova; Oradea, Alba Iulia, Scheii Braşovului, în Transilvania ş.a.

Existenţa cotidiană a individului şi evenimentele istorice ale ţării se desfăşurau sub privegherea constantă a lui Dumnezeu — „cel direptu, cela ce ceartă nedireptatea şi înalţă direptatea, cu câtă certare pedepseşte pre ceia ce calcă jurământul" — după cum constata Grigore Ureche.

Religia a fost receptată în acelaşi timp ca un izvor al moralei, un etalon al comportamentului fiinţei în relaţiile interumane. Textele religioase, *Biblia* îndeosebi, au statutul unor cărţi sacre, prin intermediul cărora Divinitatea adresează mesajele ei omului religios.

Literatura religioasă în limba română

• Marile mişcări religioase provocate de Reforma iniţiată de Luther au avut în Europa, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, două consecinţe imediate:

a) renunţarea la utilizarea limbilor „sacre" — latina, greaca, slavona — în slujba religioasă;

b) traducerea cărţilor de cult în limbile naţionale.

Pe teritoriul ţării noastre, primele texte în limba română sunt rezultatul interferenţei mai multor factori:

– influenţa ideilor Reformei;

– decizia Dietei de la Sibiu, din 1556, ca preoţii români din Transilvania să treacă la Reformă;

– hotărârea Sinodului din 1557 ca limba slavonă să fie înlăturată din biserică, iar preoţii să facă slujba în româneşte;

– apariţia unei noi clase sociale: orăşenimea, interesată în comercializarea cărţilor în limba română.

O nouă elită intelectuală

• În secolul al XVII-lea, s-a cristalizat pe teritoriul Ţărilor Române o nouă elită cărturărească, alcătuită din clerici cu înalte funcţii în ierarhia bisericească şi din învăţaţi mireni, mulţi aflaţi pe felurite trepte ale aparatului de stat.

Noua elită avea o altă structură socială. Varlaam şi Simion Ştefan erau fii de răzeşi; Dosoftei provenea dintr-o familie de mazili, mici boieri rurali; Grigore Ureche şi Miron Costin descindeau din mica boierime; părinţii lor îndeplineau funcţii în viaţa politică a ţării.

Toţi aveau studii temeinice. Varlaam a urmat cursurile de greacă şi slavonă la Mănăstirea Secu, cu un învăţat călugăr, Dositei, şi cu Mitrofan, viitor episcop; Simion Ştefan a absolvit şcoala calvină din Alba lulia. Dosoftei şi Grigore Ureche au studiat la Liov (Lwow), numele românesc — şi polonez — al oraşului Lemberg, capitala Galiţiei, centru slav ortodox. Miron Costin a învăţat la Bar, în Polonia.

Lor li se adaugă muntenii Nicolae Milescu, trecut prin Şcoala Patriarhiei din Constantinopol, Constantin Cantacuzino, cu studii la Universitatea din Padova, Radu şi Şerban Greceanu, Radu Popescu, episcopii Mitrofan şi Damaschin, mitropolitul Antim Ivireanul ş.a., cunoscători de limbă greacă şi latină.

Textele literare tipărite au adus o contribuţie decisivă la evoluţia limbii române literare; cronicile oferă dovezi elocvente despre structura limbii române vechi. Nefiind tipărite, rămase multă vreme în manuscris, ele au avut o influenţă indirectă asupra limbii literare. *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, recopiat febril şi interpolat, a fost citit de intelectualii epocii. Miron Costin a fost unul dintre ei.

Între opera clericilor şi a cronicarilor există o serie de elemente apropiate, comune. Şi unii şi alţii au urmărit acelaşi scop: crearea unei limbi apte să comunice ideile, dar să fie înţeleasă de toţi românii. Cronicarii aduc un element complementar: formarea conştiinţei istorice.

Cazania lui Varlaam

• **Varlaam** (1590–1657), mitropolitul Moldovei, a tipărit la Iaşi, în tipografia de la Trei Ierarhi, *Cazania. Carte românească de învăţătură* (1643), un volum masiv de 1012 pagini, ilustrat cu numeroase gravuri în lemn.

Titlul cărţii este simbolic. Varlaam avea conştiinţa unităţii etnice a românilor. El se adresează, în cuvântul înainte, la „toată seminţia românească pretutindenea ce se află pravoslavnici într-această limbă".

În prima parte, volumul cuprinde 54 de cazanii (predici) duminicale, iar în a doua alte 21, rostite la sărbătorile sfinţilor. Surprinzător este limbajul. Mitropolitul renunţă la slavonismele bisericeşti, înlătură arhaismele, ocoleşte cuvintele dialectale, deşi păstrează anumite fonetisme moldoveneşti şi apropie expunerea de limba tipăriturilor coresiene. Prin predicile sale, Varlaam deschide drumul naraţiunii artistice.

Oratoria religioasă

• Citiţi următorul fragment de text din *Cazania* lui Varlaam:

„...era u-npărat mare şi puternic, şi avea doi robi. Deci audzi că în cutare loc să face târg mare şi mare neguţătorie şi dobândă acolo. Şi chemă robii săi şi le dzise: «Luaţi avuţie multă şi vă duceţi în cutare loc, unde să adună târg. Şi faceţi acolo neguţătorie şi într-o lună iară să vă întoarceţi. Iar carele va zăbovi mai mult numai cu capul va plăti.» Deci-ş luară amândoi robii aceia avuţie şi să duseră.

Deci unul, ca un nebun şi rău ce iera, nu cumpără lucruri ce iubea înpăratul şi să să întoarcă curând, ci cumpără case şi dughene şi ocine şi câte înpăratului nu-i trebuia, nice-i făcea lui dobândă. Şi până a direge robul acela casele şi dughenele, ocinele, trecură trei-patru luni şi mai mult.

Iară celalt rob, ca u-nţelept ce iera, cumpără pietre scumpe şi de ce trebuia înpăratului. Şi să duse la înpăratul şi înpăratul cinsti-l pr-ins şi-l mări, căci să arăta credincios. Iară pe celalat tremise cuvânt şi-i tăiară capul ca unui vrăjmaş înpăratului…”

(Din predica: *Adormirea Maicii Domnului*)

1. Care credeţi că a fost motivul trimiterii celor doi robi la târg? Alegeţi răspunsul corect dintre următoarele sugestii şi argumentaţi-vă opinia:

a) dorea să obţină un câştig mare şi repede;
b) punea la încercare destoinicia în afaceri a supuşilor;
c) voia să le testeze inteligenţa şi punctualitatea;
d) urmărea îndeplinirea poruncii în litera ei;

2. Cum motivaţi decizia unuia dintre robi de a cumpăra şi revinde bunuri imobiliare şi funciare?

3. Care este raţiunea uciderii acestui rob?

4. Propoziţia *„...să face târg mare şi mare neguţătorie”* dezvăluie o intenţie artistică. Argumentaţi!

5. Folosind dicţionarul, explicaţi semnificaţia propoziţiei *„...ca un nebun ce era”*.

6. Motivaţi dinamica interioară a textului şi precizaţi mijloacele de realizare.

7. Caracterizaţi personalitatea împăratului. Alegeţi şi argumentaţi, folosind următoarele sugestii:

a) atitudine tipică a monarhului absolut;
b) beţia puterii determină pierderea noţiunii de limită;
c) manifestare a instinctualităţii primitive.

• În a doua parte a *Cazaniei*, cele mai multe dintre vieţile sfinţilor au o complexitate narativă de excepţie pentru epocă. În *Viaţa Sfântului Simeon Stâlpnicul*, mitropolitul recreează existenţa unui ascet — personaj emblematic al lumii medievale —, individ pentru care viaţa nu este decât o mortificare permanentă a trupului.

Semnificaţii morale

1. Citiţi următorul fragment despre faptele Sfântului Simeon în epocă şi exprimaţi-vă, într-o scurtă compunere, opinia despre comportamentul său:

„Deci intră călugărul acela de-l pără către arhimadrit şi dzise: «Acest nemernic va strica tocmala şi obcina mănăstirei!». Arhimandritul dzise: «Cum?» Călugărul răspunsă: «Noi am luat a ne posti preste dzi numai, iară acesta de dumenecă să posteşte până într-altă dumenecă, şi bucatele ce ia de la masă pre furiş le dă mişeilor. Şi nu numai aceasta, ce şi putoare fără măsură iase din trupul lui, căt nime nu poate să să apropie dins. Deci, oare să hie el în mănăstire şi noi să eşim, oare să-l laşi să să ducă el de unde au venit.» Aceasta deacă audzi arhimandritul să miră şi să dusă unde petrecea Simeon, şi află aşternutul lui plin de viermi şi de putoare şi nu putu sta acolo. Ce chemă svăntul şi-i dzise lui: «Ce iaste aceasta, oame? De unde-i atâta putoare? Pentru ce smenteşti fraţii şi străci tocmala mănăstirei? Spune: cine eşti şi de unde ai venit?» Iar svăntul Simeon căota în gios în pământ şi tăcea. Nemica nu grăiea. Scârbi-să arhimandritul şi dzise călugărilor: «Dezbrăcaţi-l, să vedem de unde iase atâta puţiciune.» Şi vrură să-l dezbrace şi nu putură, că să lipisă hainele de trupul lui. Şi în trei dzile udându-le cu uncrop şi cu unt, de-abia-l dezbrăcară. Atunci aflară tărsăna aceea înfăşurată pregiur trupul lui şi să mirară. Şi cu mare nevoie în 50 de dzile de abia-l tămăduiră cu multă pază. Şi dzise arhimandritul: «Iată acmu eşti sănătos. Du-te unde ţi-i voiea.»

Atunce eşi din mănăstire şi află un puţ pustiu, fără de apă. Şi într-acela puţ era şerpi şi aspide şi scorpii de lăcuia într-ăns şi multe duhure necurate. Acolo sări svăntul în lontrul puţului şi să ascunsă întru unghiu. Iară când fu a şeaptea dzi, vădzu arhimandritul în vis mulţime de voinivi cu veşmente albe, de cerca toată mănăstirea cu lumini şi dzicea: «Acmu te vom aprinde pe tine aicea de nu veri afla pre Simeon, şerbul lui Dumnedzău!» Deşteptă-să arhimandritul spămăntat şi chemă călugării şi le dzise lor: «Cum am văzut eu, iară acel frate ce l-am gonit au fost un





Mitropolitul Varlaam şi *Cazania* sa

şerb iubit lui Dumnedzău. Ce vă rog, fraţi, să vă duceţi să-l aflaţi priâns, iară de nu-l veţi afla nice unul din voi să nu mai vie aicea!» Şi eşiră de-l căotară pretutindenea şi deacă nu-l aflară se întoarsără de dziseră arhimandritului: «N-am lăsat nice un loc să nu-l him căotat. Numai în puţ pustiu nu l-am căotat, că nime nu cuteadză.» Şi zice arhimandritul: «Faceţi rugă şi intraţi cu lumini.» Şi deacă făcură rugă, slobodziră 5 călugări cu funi şi lumini. Iar deacă-i vădzu svăntul, strigă şi dzisă: «Lăsaţi-mă puţintel să-mi dau sufletul, că am slăbit şi ce am început nu putuiu săvârşi.» Iar ei trăgea-l şi-l împengea să iasă, cum are hi făcut vreun rău. Şi deacă-l scoasără, dusără-l la arhimandritul. Şi cumu-l vădzu arhimandritul, cădzu la picioarele lui şi dzise: «Iartă-mă, şerbul lui Dumnedzău celui de sus, şi te rog să hii tu mie îndireptătoriu şi mă învaţă să aib răbdare.»

După aceea petrecu svăntu în mănăstire 3 ani."

2. Remarcaţi claritatea, expresivitatea şi concizia exprimării. Comparaţi, în acest sens, limba lui Varlaam cu limba folosită de Coresi în *Cazania* tipărită în 1581.

Până în anul 1885, *Cazania* a fost retipărită în zece ediţii, „încât ea a contribuit nu numai la apărarea ortodoxiei, ci şi la întărirea conştiinţei de unitate naţională românească". (M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române,* vol. I, 1980)

Caracterul ortodox al *Cazaniei* lui Varlaam

• Având conştiinţa adâncă a ortodoxiei care se cerea energic afirmată şi gândul de a se face înţelese marile adevăruri ale Bisericii, *Cazania* lui Varlaam, prin conţinutul de idei pe care avea să-l propage, era, pe deplin cuvânt, „cartea de învăţătură" conformă cu cerinţele educative ale societăţii româneşti de la jumătatea veacului al XVII-lea, în afirmarea umanismului cu certe trăsături specifice acestui spaţiu.

Punctul de plecare al cuvântărilor din *Cazanie* este *Biblia*. Lucrarea cuprinde texte cu conţinut hagiografic, panegirice în cinstea sfinţilor, cu biografii totale sau crâmpeie din viaţa lor, scrise adesea pe baza unor fapte socotite legendare. Precumpănitoare sunt în *Cazanie* explicaţiile de ordin liturgic, de pildă sensul simbolic al unor taine, precum Botezul. Pe tot cuprinsul *Cazaniei,* Varlaam „expune punctul de vedere ortodox în chestiunile fundamentale ale credinţei privitoare la păcatul originar şi la curăţirea lui prin botez, la dreptul omului de a se mântui prin fapte bune, la cultul sfinţilor şi al icoanelor, care nu pot fi socotite ca idolatrie, întrucât sunt simboluri, la semnul crucii, la cultul Mariei (Maicii Domnului), şi la doctrina predestinării". (N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, 1996, p. 30). Prin traducerea mesajului biblic cât mai limpede şi atrăgător, *Cazania* lui Varlaam realiza, pe lângă unitatea spirituală a românilor, modelarea individului după precepte adânc exersate în înnobilarea omului. Prin conţinutul de idei pe care avea să-l propage, *Cazania* lui Varlaam era „cartea de învăţătură conformă cu cerinţele educative ale societăţii româneşti de la jumătatea veacului al XVIII-lea, în afirmarea umanismului cu vaste trăsături specifice acestui spaţiu". (Stela Toma)

Noul Testament de la Bălgrad

• **Simion Ştefan** (?— 1656), mitropolitul Transilvaniei, a tipărit în anul 1648, la Bălgrad (Alba Iulia), *Noul Testament*, prima traducere integrală în limba română a textului sacru. Traducătorul iniţial a fost Silvestru, egumenul de la mănăstirea Govora, din Ţara Românească; după moartea acestuia, traducerea a fost revizuită de preoţi cărturari ardeleni şi munteni.

În *Predoslovie cătră cetitori*, mitropolitul pune în discuţie următoarele idei:

„Ce numai aceasta să ştiţi, că noi n-am socotit numai pe un izvod, ci toate câte am putut afla, greceşti şi sârbeşti, şi latineşti, carele au fost izvodite de cărturari mari şi înţelegători la carte grecească, le-am cetit şi le-am socotit, ce mai vârtos ne-am ţinut de izvodul grecescu şi am socotit şi pre izvodul lui Eronim[1]*, care au izvodit dintâiu din limbă grecească, lătineaşte, şi am socotit şi izvodul slovenescu carele-i izvodit sloveneaşte din grecească..."*

• *„Aceasta încă vom să ştiţi că noi în cest testamânt întâi am pus şuma*[2] *la toate capetele*[3] *şi în şumă sântu stihuri, care arată mai pre scurtu lucrurile ce sânt scrise într-acel cap, pentru să se afle mai îndegrabă ce va vrea să caute şi în toate capetele toate soroacele le-am pus cu număr carele că chiamă sloveneşte s[ti]h..."*

• *„De aceasta încă vom să ştiţi, că vedem că unele cuvinte unii le-au izvodit într-un chip, alţii într-alt. Iară noi le-am lăsat cum au fost în izvodul grecescu, văzând că alte limbi încă le ţin aşea...; nume de oameni, şi de leamne, şi de veşmente, şi altele multe carele nu să ştiu rumâneaşte ce sânt, noi încă le-am lăsat greceaşte, pentru că alte limbi încă le-au lăsat aşea."*

• *„Aceasta încă vă rugăm să luaţi aminte că rumânii nu grăescu în toate ţările într-un chip, încă neci într-o ţară toţi într-un chip; pentru-aceaea cu nevoe poată să scrie cineva să înţeleagă toţi grăind un lucru unii într-un chip, alţii într-alt chip: au veşmânt, au vase, au alte multe nu le numesc într-un chip. Bine ştim că cuvintele trebue să fie ca banii, că banii aceia sânt buni carii îmblă în toate ţările, aşea şi cuvintele acealea sânt bune carele le înţeleg toţi."*

GLOSAR

[1]*Eronim* = Heronymus (340–420), autorul versiunii latine a Bibliei; [2]*şuma* = rezumat; [3]*capete* = capitole.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Versiunile folosite pentru traducere sunt enumerate cu un scop; alegeţi şi argumentaţi una dintre următoarele variante:

a) sugerează autenticitatea versiunii în limba română;
b) reliefează truda traducătorilor;
c) asigură receptorul că se află în faţa unui text sfânt demn de crezare;
d) mulţumeşte traducătorilor pentru osteneala lor.

2. În cel de al doilea paragraf al textului reprodus din *Predoslovia către cititori,* mitropolitul Simion Ştefan familiarizează cititorul cu structura volumului; încercaţi să rescrieţi indicaţiile mitropolitului în limbaj uzual.

3. Prefaţa justifică necesitatea introducerii neologismelor în limba română, pe care traducătorul le transcrie într-o fonetică şi morfologie autohtone, dar nu le traduce. Care poate fi explicaţia?

4. În paragraful al IV-lea, mitropolitul pune în discuţie trei idei:

a) unitatea etnică a românilor dincolo de frontierele politice ale vremii;

b) formulează, fără să ştie, o normă supradialectală, într-o vreme când nu exista o gramatică a limbii române; o sesizaţi? Aceeaşi idee va reveni într-un studiu semnat de Hasdeu. În consecinţă, în volum va folosi cuvintele cu largă circulaţie denotativă;

c) pentru greşelile eventuale existente în text, cere îngăduinţă cititorilor.

Elaboraţi un eseu în care să dezvoltaţi, sprijinindu-vă pe argumentele textului, concepţia despre limbă a lui Simion Ştefan.

Ar fi util să reţineţi!

1. Pentru a pune în practică dezideratul *„...ne-am silit, den cât am putut să izvodim aşea cum să înţeleagă toţi”*, fiecare pagină a volumului are un spaţiu rezervat notelor. Aici sunt explicate cuvintele româneşti cu circulaţie restrânsă, dar şi neologismele din feluritele domenii de activitate.

2. Aţi participat, neîndoielnic, la slujba religioasă şi nu se poate să nu fi auzit fraza următoare rostită de preot: *„...mai lesne va trece cămila prin urechile acului, decât bogatul prin poarta raiului”*. Comentaţi, în aproximativ 5 rânduri, valenţele morale ale acestei învăţături. Daţi exemple de alte categorii de proverbe privind aceeaşi problematică existenţială.


Alexandru cel Bun şi curtea sa (Suceviţa)

Sensul religios al existenţei la Grigore Ureche

• Scriind *Letopiseţul Ţării Moldovei (...) de la Dragoş vodă până la Aron vodă*, **Grigore Ureche** (1590–1647) realizează un limbaj individualizat, în care se îmbină impulsul nativ de a crea un stil cărturăresc şi străduinţa de a nu depăşi orizontul de aşteptare al contemporanilor.

Cronicarul exprimă idei fine şi aluzii subtile, sentimente şi trăiri interioare, surprinde evenimente istorice în desfăşurare şi realizează secvenţe epice de un dinamism uluitor, recreează structuri caracterologice, invocă semnele divine şi receptează aberantele manifestări climatologice.

Ţara însăşi, aflată *„în calea răotăţilor”*, este *„mişcătoare şi neaşezată”*; în cuprinsul ei, fiinţa umană, apăsată de povara unor *„cumplite vremi”*, străbate spaţiul unui tragism existenţial. *„În Moldova iaste acest obiceiu de pier făr de număr, făr de judecată, făr de leac de vină”* oameni de toate felurile, pentru că mulţi dintre stăpâni *„suntu de le iaste drag a vărsa sânge nevinovat.”*

Cauzele sunt multiple: lupte interne, pustiitoare conflicte interstatale, *„vrajba”* dintre fraţii pretendenţi la domnie, dar cu deosebire nenumăraţi domnitori fără *„lege”* şi fără *„dumnezeire”*.

Ion Vodă Armeanul, de pildă, *„pre toţi i-a covârşit cu vrăjmăşia lui cu morţi groaznice ce făcia.”*

Conflictele externe erau la fel de sângeroase. La Războieni, morţii *„au înălbit poiana cu trupurile”* lor. În lupta de la Cahul, *„multă moarte s-au făcut între amândouă părţile, că nu era loc a călca pre pământu, ci pe trupuri de om.”* În aceste vremuri de restrişte, Dumnezeu veghează şi trimite *„sfârşenie”* celor nevrednici. Semnele divine se arată pretutindeni. În lupta de la Vaslui, Ştefan a fost ajutat de *„puterea dumnezeiască”*. Lupta aceluiaşi cu „leşii” a fost câştigată *„cu vrerea lui Dumnezeu.”* La Codrii Cosminului, *„zic unii să se fi arătat lui Ştefan vodă la acest războiu sfântul mucenic Dimitrie, călare şi întru-armatu.”*

Activitate independentă

1. Prezenţei ameninţătoare a morţii cotidiene i se adaugă vitregia stihiilor naturii. În 1558, a fost *„iarnă grea, mare, şi friguroasă de au îngheţat dobitoacele”* prin păduri. Seceta din anul 1585 este recreată cu o asemenea pregnanţă încât dimensiunile ei apocaliptice impresionează şi astăzi:

„Domnindu Pătru vodă ţara Moldovei, mare secită s-au tâmplatu în ţară, de au secat toate izvoarăle, văile, bălţile şi unde mai nainte prindea peşte, acolo ara şi piatră prin multe locuri au căzut, copacii au secat de secită, dobitoacele n-au fost avându ce paşte vara, ci le-au fostu dărâmând frunză. Şi atâta prafu au fostu, cându se scorniia vântu, cât s-au fostu strângându troiani la garduri şi la gropi de pulbere ca de omet. Iar dinspre toamnă deaca s-au pornit ploi, au apucat de au crescut mohoară şi cu acelea s-au fostu oprind sărăcimea foamea, că-i coprinsese pretutinderea foametea.”

Remarcaţi modalităţile prin care scriitorul vizualizează fiecare detaliu.

2. Cum explicaţi faptul că oamenii ajung să are albiile bălţilor şi „unde mai nainte prindea peşte”?

3. Sesizaţi confuzia poetică a elementelor: *praf*, *zăpadă*.

4. Demonstraţi, prin dezvoltarea a cinci argumente, că textul este o descriere literară.

Miron Costin şi fragilitatea făpturii umane

• Continuând să scrie *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron Vodă încoace,* **Miron Costin** (1633–1691) gândeşte fiinţa umană sub semnul aceleiaşi precarităţi existenţiale: *„datorie omenească”*, moartea *„multe lucruri taie şi să săvârşească nu lasă...”*

Pentru a caracteriza fragilitatea făpturii, acţiunile umane şi existenţiale, Grigore Ureche folosea noţiunea de *„noroc”*. Pe Alixandru Vodă *„nu-l slujeşte norocu”*. În 1437, Iliiaşu vine a cincea oară cu armată împotriva fratelui său, Ştefan vodă, dar *„norocul lui cel prostu iarăşi îl lasă de sminteală, de perdu războiul...”* Când oastea lui Cazimir intră în ţară, *„întâi îi mergea norocu”*, dar mai apoi, *„norocu”* s-a preschimbat în înfrângere.

Adăugând substantivului un atribut adjectival, Miron Costin imprima noţiunii de *„noroc nestatornic”* o altă dimensiune semantică – norocul este totdeauna schimbător: *„...norocu tău tare în mână strânsă să-l ţii: lunicos şi cu anevoie să poată ţinea îndelungată.”*

Fraza sintetiza o experienţă ancestrală: *„...aşa zic bătrânii noştri”*: norocul *„n-are picioare, numa mâini şi aripi. Cându-ţi pare că-ţi dă mâinile, atuncea şi zboară.”* Norocul nestatornic este varianta autohtonă a motivului literar *fortuna labilis*, soarta schimbătoare, prezent în întreaga literatură latină.

■ Miron Costin – VIAŢA LUMII

A lumii cântu cu jale cumplită viaţa,
Cu griji şi primejdii, cum ieste şi aţa
Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare
O, lume hicleană, lume înşelătoare.
Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;
Céle ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.
Tréce veacul desfrânatu, trec ani cu roată.
Fug vremile ca umbra şi nici o poartă
A le opri nu poate. Trec toate prăvălite
Lucrurile lumii şi mai mult cumplite.
Şi ca apa în cursul său cum nu să opréşte,
Aşa cursul al lumii nu să conteneşte.
Fum şi umbră sântu toate, visuri şi părére.
Ce nu petréce lumea şi-n ce nu-i cădére?
Spuma mării şi nor suptu cer trecătoriu.
Ce e în lume să nu aibă nume muritoriu?
Zice David prorocul: „Viiaţa ieste floare,
Nu trăieşte, ce îndată ieste trecătoare.”
„Viierme sântu eu şi nu om”, tot acela strigă,
O, hicleană, în toate vremi cum să nu să plângă
Toate câte-s, pre tine. Ce hălăduieşte
Neprăvălit, strămutat? Ce nu stăruieşte
Spre cădére de tine? Tu cu vréme toate
Primeneşti şi nimica să stea în véci nu poate.
Ceriul faptu de Dumnezeu cu putére mare,
Minunată zidire, şi el fîrşit are.
Şi voi, lumini de aur, soarile şi luna
Întuneca-veţi lumini, veţi da gios cununa.
Voi, stéle iscusite, ceriului podoba,
Vă aşteaptă groaznică trîmbiţa şi doba.
În foc te vei schimosi, peminte cu apa.
O pricine amară nu aşteaptă: sapa.
Nu-i nimica să stea în véci, toate tréce lumea,
Toate-s nestătătoare, toate-s nişte spume.
Tu, părinte al tuturor. Doamne şi împărate,
Singur numai covârşeşti vremi nemăsurate.
Célelalte cu vrémea toate să să treacă.
Sângur ai dat vremilor toate să petreacă.
Suptu vréme stăm, cu vréme ne mutăm viiaţa,
Umblăm după a lumii înşelătoare faţa.

Vrémea lumii soţie şi norocul alta,
El a sui, el a surpa, iarăşi gata.
Norocului zicem noi ce-s lucruri pre voie
Sau primejdii, cându ne vin sau câte o nevoie.
Norocului i-au pus nume cei bătrîni din lume
Elu-i cela ce pre mulţi cu amar să afume.
El suie, el coboară, el viiaţa rumpe,
Cu soţiia sa, vrémea, toate le surpe.
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul.
Anii nu potu aduce ce aduce ceasul.
Numai mâini şi cu aripi, şi picioare n-are
Să nu poată sta într-un loc niciodinioare.
Vrémea încépe ţările, vrémea le sfîrşaşte.
Îndelungate împărăţii vrémea primeneaşte.
Vrémea petréce toate; nici o împărăţie
Să stea în veci nu o lasă, nici o avuţie,
A trăi mult nu poate. Unde-s cei din lume
Mari împăraţi şi vestiţi? Acu de-abiia nume
Le-au rămas de povéste. Ei sântu cu primejdii
Trecuţi. Cine ai lumii să lasă nădejdii?
Unde-s ai lumii împăraţi, unde ieste Xerxes,
Alixandru Machidon, unde-i Artaxers,
Avgust, Pompeiu şi Chesar? Ei au luat lume,
Pre toţi i-au stinsu cu vrémea, ca pre nişte spume.
Fost-au Ţiros împărat, vestit cu războaie.
Cu avére preste toţi. Şi multă nevoie
Au tras hândii şi tătarii şi Asiia toată.
Caută la ce l-au adus înşelătoarea roată:
Prinsu-l-au o fămée, i-au pus capul în sânge.
„Satură-te de moarte, Ţiros, şi te stinge
De vărsarea sângelui, o, oame înfocate,
Că de vrăjmăşiia ta nici Ganghes poate
Cursul său să-l păzească." Aşa jocuréşte
Împărăţiile lumii, aşa prăvăléşte.
Nici voi, lumii înţelepţii, cu filosofia
Hălăduiţi de lume, nici theologhia
V-au scutit de primejdii, sfinţi părinţi ai lumii,
Ce v-au adus la moarte amară pre unii.
Nime lucruri pre voie de tot să nu crează,
Nime gréle nădéjde de tot să nu piarză,
Că Dumnezeu a vârstatu toate cu sorocul,
Au poruncitu la un loc să nu stea norocul.
Cursul lumii aţi cercatu, lumea cursul vostru
Au tăiat. Aşa ieste acum vacul nostru.
Niminea nu-i bun la lume, tuturor cu moarte
Plătéşte osteneala, nedireaptă foarte.
Pre toţi, şi nevinovaţi, ea le taie vacul,
O, vrăjmaşă, hicleană, tu vinezi cu sacul,
Pre toţi îi duci la moarte, pre mulţi fără dealǎ,
Pre mulţi şi fără vréme duci la aceasta cale.
Orice faci, fă şi caută fârşitul cum vine.
Cine nu-l socotéşte nu petréce bine.
Fârşitul ori laudă, ori face ocară,
Multe începuturi dulci, fârşituri amară.
Fârşitul cine caută vine la mărire,
Fapta nesocotită aduce perire.
Moartea, vrăjmaşa, într-un chip calcă toate casă,
Domneşti şi-mpărăteşti, pre nime nu lasă,
Pre bogaţi şi săraci, cei frumoşi şi tare.
O, vrăjmaşă, priietin ea pre nimeni n-are.
Naştem, murim, odată cu cei ce să tréce,
Cum n-ar fi fostu în véci, dacă să petréce.
Painjini sântu anii şi zilele noastre.
Sfinţi îngeri, ferice de viiaţa voastră.
Vieţuim şi viiaţa ieste neştiută
Şi pănă la ce vréme ieste giuruită.
Aşa ne poartă lumea, aşa amăgéşte,
Aşa înşală, surpă şi batjocuréşte.
Fericită viiaţa făr de valuri multe,
Cu griji şi neticneală avuţiia pute.
Vieţuiţi în ferice, carii mai puţine
Griji purtaţi de-a lumii; voi lăcuiţi bine.
Vacul nostru cu-mprumut dat în datorie;
Ceriul de gândurile noastre bate jocurie.

(Miron Costin, *Opere,* ESPLA, 1958)



Grup de îngeri (biserica mănăstirii Polovragi)

Situare contextuală

• Poemul va fi fost redactat între anii 1671–1672, în perioada când Miron Costin îndeplinea funcţia de vornic în Ţara de Jos. Un element de posibilă datare întâlnim în *Predoslovia* textului. Miron Costin a scris „*să se vadă că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce se cheamă stihuri.*" Făcând o astfel de afirmaţie, Miron Costin nu ar fi putut ignora apariţia volumului *Psaltirea în versuri* de Dosoftei, tipărit în 1673 la mănăstirea Uniev din Polonia.

Pe de altă parte, în propoziţia *„...de n-ar fi covârşit veacul nostru acesta de acum de mare greutăţi”*, P.P. Panaitescu a sesizat o aluzie la războiul turco-polon, început în 1671 şi desfăşurat pe teritoriul Moldovei.

Structura poemului

• Poemul *Viaţa lumii* este precedat de o *Predoslovie — Voroavă la cetitoriu*, în care poetul explică vechimea textelor poetice din literaturile lumii.

În paragraful următor, *Înţelesul stihurilor, cum trebuieşte să se citească*, introduce definiţia versului, a rimei, explică elidarea sunetelor cerută de prozodie şi propune reguli de lectură: *„...trebuie să ceteşti şi al doilea şi al treilea rându şi aşa vei înţelege dulceaţa, mai vârtos să înţelegi ce ceteşti, că a ceti şi a nu înţelége ieste a vântura vântul sau a fiierbe apa”*.

Amândouă paragrafele introductive urmăresc familiarizarea receptorului cu un nou tip de text: poezia. Întrebarea este: pentru ce procedează astfel? Alegeţi una sau mai multe variante şi argumentaţi-vă opinia:

a) voia să dea o lecţie de poetică eventualilor cititori;

b) avea convingerea că este un inovator în literatura română;

c) era, probabil, convins că este cel dintâi poet cult din Moldova.

Poem de meditaţie filosofică, primul de acest gen din literatura română, *Viaţa lumii* se încheie cu un *Epilog,* urmat de un paragraf în proză, intitulat *Înţelesul pildelor ce sântu în stihuri*. Miron Costin reformulează tema poemului, inserează o notiţă biografică despre *„Ţiros”* – Cyrus, regele Persiei între anii 556–530 î.H., şi defineşte substantivul „noroc”.

„Pentru norocul, mulţi întreabă: ieste ceva norocul şi ce ar fi acela norocul? Răspunsu: norocul nu ieste alta, numai lucrurile ce ni să întâmplă, ori bune, ori réle, zicem acelor întâmplări norocul. Dacă ne prilejuiesc lucruri bune, «zicem noroc bun»; dacă întâmplările sunt rele, zicem nenoroc sau «norocul rău»”.

Strategii de lectură

• Lectura globală a fragmentului de text reprodus reliefează, în structura de suprafaţă, tema poemului *Viaţa lumii*: făptura umană este singura fiinţă care conştientizează propriul sfârşit biologic. Tema este construită pe o succesiune de motive literare: curgerea inexorabilă a timpului, *fortuna labilis*; rolul „norocului” în viaţa omului; nesiguranţa existenţei umane, supusă permanent „primejdiilor şi primenelilor”; greutatea despărţirii de viaţă; raporturile dintre Dumnezeu şi făptura creată de el.


Pictură murală exterioară (Suceviţa)

Chei de lectură

• Prin *titlul* poemului, vocea poetului se adresează „lumii”, personaj colectiv, dar, în acelaşi timp, şi altor personaje individuale şi noţiunilor personificate. Le puteţi delimita?

Incipitul poemului introduce receptorul în lumea ficţională a textului în mod abrupt, *„in media res”*, în miezul lucrurilor. Informaţia este introdusă treptat, concomitent cu reperele spaţiale şi temporale.

Primul vers îndeplineşte o dublă funcţie: anticipează structura elegiacă a textului şi constituie indiciul unei deschideri confesive. Elementul ce ne îndreptăţeşte să ajungem la această concluzie este prezenţa persoanei întâi singular inclusă în desinenţa verbului: *„A lumii cântu cu jale cumplită viiaţă.”*

Altă treaptă a apropierii de text o constituie conturarea mărcilor distinctive ale *eului liric*; persoanele singular şi plural, incluse în desinenţa verbelor: *cânt, naştem, murim, suntem*.

• Anterioare *Psaltirii* lui Dosoftei, stihurile lui M. Costin reprezintă cea mai întinsă creaţie poetică românească.

Funcţiile limbajului poetic

• *Funcţia referenţială* trimite la realitatea extralingvistică, iar *funcţia conativă*, orientată spre destinatar, are un rol persuasiv. Vocea poetului foloseşte persoana a doua singular şi plural a pronumelor personale, substantivele în cazul vocativ, prin care noţiunile personificate sunt chemate, invocate, şi stabileşte interferenţa lor.

• În detalierea sferei semantice a „norocului”, acţionează *funcţia metalingvistică*; prin *funcţia fatică*, eul liric corelează informaţia nouă cu aceea existentă şi menţine contactul permanent cu receptorul prin interogaţii retorice: *„Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?” „Ce e în lume să nu aibă nume nemuritoriu?”; „Ce nu stârneşte / Spre cădere de tine?”*

• La o privire superficială, poemul pare impersonal, dar obiectivitatea este înşelătoare. Prin intermediul funcţiei expresive, versurile degajă o emotivitate adâncă, o înfiorare în faţa morţii, vizibile amândouă în melancolia relatării, în formele de vocativ cu valenţe afective, în adjectivele folosite cu valoare afectiv-morală.

Esenţială rămâne funcţia poetică, orientată asupra textului, prin care eul liric creează o succesiune de imagini artistice. Textul are o elaborare atentă, vizibilă în modalităţile de construcţie.

Cod pragmatic

• În structura de adâncime a textului, vocea poetului sintetizează principiile etice ale unui cod de morală practică, pe care îl sugerează fiinţei umane, ca modalitate de comportament în viaţă, aşa cum va proceda Eminescu în *Glossă*.

• Existenţa umană este nesigură, supusă capriciilor unui veac dominat de *„hirea”* nesăţioasă a *„domnilor spre lăţire şi avuţie oarbă. Pre cât să mai adaoge, pre atâta râhneşte...”*, după cum se exprima cronicarul în *Letopiseţ*. Pe de altă parte, viaţa omului este supusă unei limitări inflexibile: *„Vieţuim şi viiaţa este neştiută / Şi până la vreme este giuruită.”*

• În asemenea circumstanţe, făpturii îi rămâne creaţia, indiferent de natura ei: *„Una fapta, ce-ţi rămâne, buna, te lăţeşte.”* Ea singură rămâne un semn al trecerii omului prin viaţă. Dar cu o rezervă: nu orice faptă: *„Fapta nesocotită aduce pieire”*, îndemn adresat fiinţei să gândească totdeauna la consecinţele actelor sale.



Relaţiile dintre Divinitate şi făptura umană

• Vocea poetului surprinde tensiunea interioară, existentă în relaţiile dintre Divinitate şi fiinţa umană. Dumnezeau *„au poruncit la un loc să nu stea norocul”*; tuturor, *„cu moarte / Plăteşte osteneala, nedireaptă foarte.”*

În versul final: *„Ceriul de gândurile noastre bate jocurie”*, istoricul literar Dan Horia Mazilu a sesizat un „sâmbure de răzvrătire” a făpturii împotriva Divinităţii care a creat-o, revoltă ce va reveni în psalmii arghezieni şi în studiile filosofice ale lui Lucian Blaga.

Activitate independentă

1. Analizaţi folosirea individualizată a limbajului în poem, insistând asupra următoarelor particularităţi stilistice:
– elemente de versificaţie;
– figuri de repetiţie şi insistenţă;
– figuri şi ambiguităţi semantice;
– dislocări sintactice.

2. Extrageţi din text versurile ce exprimă relaţiile dintre om şi Creatorul lui şi ordonaţi-le într-un eseu.

Meditaţie asupra destinului uman

• *Viaţa lumii* este o elegie filosofică. Miron Costin a realizat o poezie de idei ce îşi extrage emoţia din zona rezervată meditaţiei filosofice. Noţiunile utilizate — curgerea vremii, fragilitatea biologică a fiinţei umane, „norocul schimbător”, perpetua trecere a generaţiilor, toate acestea accesibile percepţiei comune — sunt sculptate în versuri gnomice.

Un asemenea vers exprimă o sentinţă, formulează adevăruri atât de profunde, încât evocă însăşi condiţia trecătoare a omului.

Redactaţi, într-un eseu, o paralelă între *Viaţa lumii* şi poezia *Cu mâne zilele-ţi adaogi...* de M. Eminescu, plecând de la meditaţia asupra fragilităţii condiţiei umane.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Rescrieţi primul vers în topică normală şi sesizaţi deosebirile. Motivaţi folosirea epitetelor: *„hicleană, înşelătoare”*.

2. Comentaţi modalităţile stilistice prin care vocea lirică recreează motivul trecerii ireversibile a timpului în versurile 5–8.

3. Comparaţi imaginea apocaliptică a lumii, din poemul lui Miron Costin (versurile 19–24), cu aceeaşi viziune existentă în elegia Inorogului, din *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir.

4. Descoperiţi şi comentaţi ideea pe care o sugerează versul 32: *„O pricine amară nu aşteaptă: sapa.”*

Adăugaţi comentariului anterior noile argumente referitoare la trecerea timpului.

5. Justificaţi amplificarea viziunii la „trecerea” întregii umanităţi, aşa cum apare aceasta în versurile 53–78.

6. Argumentaţi semnificaţia *„norocului”* în contextul versurilor 79–90.

7. Epitetele *„vrăjmaşă, hicleană”* sunt reluate cu o intenţie persuasivă; o sesizaţi?

8. Sintetizaţi ideile referitoare la raporturile dintre om şi Divinitate, în versurile 91–114.

9. Vocea lirică propune fiinţei umane un anumit cod pragmatic pe care ar trebui să-l urmeze în existenţa lui efemeră. Aşezaţi sugestiile într-un decalog posibil!

Psaltirea în versuri a lui Dosoftei

• Mitropolitul **Dosoftei** (1624–1693) este primul poet religios cult român, iar *Psaltirea în versuri* (1673), întâia amplă operă cultă în stihuri din literatura autohtonă.

Considerat „ctitorul poeziei lirice româneşti” (Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Bucureşti), Dosoftei este cel mai cult şi mai talentat dintre vechii mitropoliţi ai Moldovei. A continuat opera începută de Varlaam, traducând în română şi tipărind principalele cărţi religioase, multe dintre acestea fiind însoţite de versuri originale, precum *Viaţa şi petrecerea sfinţilor* (1682-1686); *Parimiile de peste an* (1683), *Paraclisul Preacuratei Născătoare de Dumnezeu* (1673), *Psaltirea în versuri* (1673).

Dosoftei a tradus cele 8 000 de versuri nu atât din motive ecleziastice, cât şi pentru a demonstra că se poate scrie poezie şi în limba română.

El a pus în valoare „toate izvoarele vii ale limbii spre a obţine o echivalenţă românească demnă de originalul biblic” (Nicolae Manolescu). Mitropolitul însuşi „*scorneşte*” — după cum se destăinuie — „*patru perechi de stihuri*”.

Numeroşi psalmi au ca model de versificaţie literatura populară autohtonă; alţii anunţă psalmii arghezieni:

„Doamne mă spăşeşte
Cu svântul Tău nume
Fă-mi giudeţ pre lume
Şi-ntreg mă fereşte
Cu-a Ta putere
Grije când am multă
Tu, Doamne, mi-ascultă
Ruga din tăcere...”

Fără a se depărta de semantica textului, mitropolitul introduce în structura versurilor cuvinte autohtone: *moşie, împărat, vârvuri, boiari, gloate, hire, certa* (cu sensul „pedepsi”) etc.

■ Dosoftei – PSALMUL 46

Limbile să salte
Cu cântece nalte,
Să strige-n tărie
Glas de bucurie.
Lăudând pre Domnul,
Să cânte tot omul.
Domnul iaste tare,
Iaste-mpărat mare
Preste tot pământul
Şi-ş îne cuvântul
Supusu-ne-au gloate
Şi limbile toate
De ni-s supt picioare
Limbi de pre supt soare.
Alesu-ş-au sie,
Parte de moşie,
Ţara cea dorită
Care-i giuruită
Lui Jacov iubitul,
Ce-i ţâne cuvântul.
Mila să-şi arate
Cea de bunătate
Spre noi, ticăloşii,
Precum ne spun moşii.
Pre vărvuri de munte
S-aud glasuri multe
De bucine mare
Cu naltă strigare,
Că s-au suit Domnul
Să-l vadză tot omul.
Cântaţi în lăute,
În dzăcături multe,
Cântaţi pre-mpăratul
Că nu-i ca dâns altul
Să domnească-n lume
Cu sfântul său nume.
Cântaţi să-nţăleagă
Preste lume largă,
Că Dumnedzău poate
Pre limbi preste toate,
De le-mblânzeşte
Şi le-mpărăţeşte
Scaunul dă radză
Unde va să şadză.
Domnul din direapta,
Să-mpărţească plata
Pre boiari, pre gloate,
Pre limbile toate.
Şi cine să-nnalţă
Din hire sămaţă
I-a vedea tot omul
Cum i-a certa Domnul.





(Dosoftei, *Opere*. Vol. I, Versuri, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979)

Exerciţii de creativitate

1. Realizaţi un eseu în care să delimitaţi cele două straturi ale limbajului existent în text: limbajul literaturii populare şi limbajul cult.

Folosiţi, în acest sens, sugestiile lui N. Iorga: *Psaltirea în versuri* „se desface în două părţi: una, în care scriitorul nu vrea să coboare, şi-şi înşiră solemn silabele după datina celor învăţaţi, şi alta, partea cea mai întinsă, în care el uită mândria volumelor răsfoite şi se lasă furat de ritmul uşor, săltăreţ, vioi al cântului popular." (*Istoria literaturii româneşti*, 1988)

2. Citiţi, din această perspectivă, fragmentul următor din *Psalmul 43*:

„Doamne, audzit-am din părinţi poveste,
Ce-ai lucrat cu dânşii de tot ni-i da veste,
C-ai pierdut păgânii din sfânta ta ţară,
Să nu mai jărtvască idolilor sfară[1].
Şi moşilor noştri le-ai dat să petreacă
În sfânta ta ţară şi dzâsa să-şi facă.
Că ei, moşii noştri, n-au mărs cu săgeata
Când au luat ţara, îngrozind cu spata[2]
Şi-npungând pizmaşii cu suliţa-n maţe,
Să facă izbândă cu a sale braţe
Ce tu, Doamne sfinte, cu braţele tale
Le-ai făcut izbândă şi le-ai deschis cale.
Şi sfânta-ţi direaptă le făcea lumină,
Din sfânta ta faţă-n lucoare senină.
Alt împărat n-avea, Doamne, fără tine,
Tu purtai războiul oştii cum să vine,
Cu tine da chiot şi rădica-n coarne,
Nu putea pizmaşii să nu să răstoarne."

GLOSAR

[1] *sfară*, s.f. = fumul de la lumânările din altar. L. Şeineanu adaugă exemplul următor: „se înalţă sfară drept la cer." Sensul figurat = veste, zvon: domnitorul a dat sfară în ţară.
[2] *spată*, s.f. = spadă.

• Comparaţi textul *Psalmului 43* cu cel reprodus anterior şi observaţi diferenţele stilistice. Plecaţi de la premisa următoare: *Psalmul 43* reprezintă creaţia unui poet cult, stăpân pe mijloacele lingvistice ale exprimării cărturăreşti.

Folosiţi, eventual, următoarele argumente:

– semantica evocatoare a primului vers;
– lexicul diversificat, cu fonetisme şi flexiune cazuală asemănătoare limbii culte vorbite astăzi;
– varianta colocvială a limbajului literar, în care intră o nuanţă de smerenie ecleziastică;
– ideea generală a textului: nu „moşii" şi-au apărat ţara, ci Dumnezeu, cu braţele lui, le-a deschis drumul spre izbândă;
– elementele ce imprimă textului o vizibilă modernitate.

Biblia de la Bucureşti

• Tradusă de fraţii Radu şi Şerban Greceanu şi tipărită, în 1688, din iniţiativa domnitorului Şerban Cantacuzino, *Biblia de la Bucureşti* a fost apreciată drept momentul afirmării limbii naţionale în cult.



Şerban Cantacuzino (frescă de la Hurez, fragment)

• Citiţi fragmentul următor din prefaţa redactată de domnitorul Cantacuzino, ce însoţeşte textul *Bibliei*:

„... Şi aceasta am făcut la tălmăcirea aceştii sfinte scripturi, făcând multă nevoinţă şi destulă cheltuială. Despre o parte puind dascăli ştiuţi foarte din limba elinească, pe prea înţeleptul cel dintru dascăli ales şi arhiereu Ghermanonisis[1]*, şi după petrecerea lui, pre alţii care s-au întâmplat; şi despre altă parte ai noştri oameni ai locului nu numai pedepsiţi*[2] *întru a noastră limbă, ce şi de limba elinească având ştiinţă ca să o tălmăcească; carii luând lumină şi dintr-alte izvoade vechi şi alăturându-le cu cel elinesc al celor 70 de dascăli, cu vrerea lui Dumnezău au săvârşit pre cum să vede. Şi măcără că la unele cuvinte să fi fost foarte cu nevoie tălmăcitorilor pentru strâmtarea limbii româneşti, iară încăş având pildă pre tălmăcitorii latinilor şi slovenilor, pre cum aceia aşa şi ai noştri le-au lăsat pre cum să citesc la cea elinească. Şi după isprăvirea tălmăcitului aceştii folositoare şi sfinte ostenele, luând, după cum să cade, şi voe dela sfânta şi muma noastră besereca cea mare*[3]*, s-au dat în tipografie de s-au tipărit în sfânta mitropolie din Bucureşti, fiind arhiereu şi păstoriu creştinescului acestuia norod prea sfinţitul părintele nostru kir Theodosie mitropolitul."*

(Reprodus din *Pagini de limbă şi literatură veche*)

GLOSAR

[1]*Ghermanonisis* = Ghermano de Nissa; a fost adus de Şerban Cantacuzino director al Academiei din Bucureşti; a contribuit la revizuirea traducerii; [2]*pedepsiţi* = adjectiv participial, provenit din fondul vechi al limbii române, cu sensul „instruiţi"; oameni „pedepsiţi" = oameni instruiţi; [3]„*besereca cea mare*" = Patriarhia de la Constantinopol.

Activitate independentă

1. Traducătorii *Bibliei* folosesc felurite pasaje traduse anterior în toate ţările române. Ce semnificaţie credeţi că are acest procedeu?

2. Explicaţi metafora *„strânsoarea limbii româneşti”*.

3. Cum este rezolvată problema neologismelor?

4. Decodaţi aluzia: *„...având pildă pre tălmăcitorii latinilor şi slovenilor, precum aceia aşa şi ai noştri le-au lăsat precum se citesc la cea elinească”*.

5. Realizaţi un eseu despre importanţa traducerii *Bibliei*, plecând de la următoarele sugestii:

– întâia traducere integrală;

– sinteză a eforturilor făcute de toţi traducătorii anteriori;

– stabilirea unei continuităţi între limba literară folosită în traducerea *Bibliei* şi limba literară a marilor predecesori;

– *Biblia* foloseşte un limbaj structurat pe graiul muntean, utilizat de Coresi în primele lui tipărituri.

Recurgeţi, eventual, şi la următoarele idei:

a) *Biblia* este „cel dintâi document sigur de limbă literară, stabilită pe înţelesul tuturor românilor”. (N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, Ediţie nouă, 1988,p. 57)

b) *Biblia* „pune în circulaţie o limbă literară care reprezintă sinteza eforturilor tuturor scriitorilor ecleziastici români de până atunci şi ea deschide calea pe care se va dezvolta limba română literară...”. (Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, 1971, p. 35)

Didahiile lui Antim Ivireanul



• **Antim Ivireanul** (1660–1716), mitropolit al Ungrovlahiei (denumire dată de greci în Evul Mediu Ţării Româneşti = Vlahia de lângă Ungaria), duce la desăvârşire stilul oratoric în *Didahii*, predici scrise şi rostite între anii 1709–1716, dar netipărite în timpul vieţii sale.

Antim stăpâneşte registrele limbajului, dezvoltă motive specifice literaturii medievale europene, foloseşte ample comparaţii, utilizează figurile insistenţei şi ale plasticităţii”.

„Literatura îşi face loc, la primul nivel, sub forma portretului şi a descrierii (naraţiunea e nesemnificativă), la al doilea sub forma pamfletului şi a caracterelor, şi, la al treilea, ca imn religios.” (Eugen Negrici, *Antim – logos şi personalitate*, 1971, p. 171)

Lexicul şi structura frazei dezvăluie cunoaşterea temeinică a limbii vorbite şi stăpânirea unui limbaj cult, expresiv, pe care îl prelucrează şi îl modelează atent.

• Citiţi şi analizaţi din punct de vedere artistic următorul fragment din una dintre *Didahiile* lui Antim Ivireanul.

Antim Ivireanul

■ CUVÂNT DE ÎNVĂŢĂTURĂ ŞI DE UMILINŢĂ ÎN DUMINICA FLORIILOR

(fragment)

... înaintea puterii lui Dumnezeu nu iaste nici un lucru cu anevoe, sau cu neputinţă, iar în socoteala omenească mai cu anevoe şi mai de minune să véde înviiarea unui mort, pre carele l-au văzut în groapă de patru zile şi împuţit, precum era Lazar, decât înviiarea unui mort, pre carele îl ducea să-l îngroape, ca pe feciorul văduvei, sau altui mort, carele numai atunce, în grab' au murit, ca fata lui Iair, pentru ca să cunoască păcătosul carele ş-au cheltuit toată viaţa în păcat şi au îmbătrînit în răutăţi şi s-au înstreinat de tot din darul lui Dumnezeu şi s-au făcut slugă păcatelor şi rob diavolului, cât iaste de cu anevoe întoarcerea lui şi cum că din groapa obiceaiului celui rău nu iaste cu putinţă, niciodată, să iasă, fără numai cu mare osteneală, cu neasemănată pocăinţă şi cu o milă a lui Dumnezeu, mai aleasă. Şi, de vă prepuneţ la aceasta, socotiţi rogu-vă acéia ce au făcut Hristos când au înviiat pre cei trei morţi şi veţ înţelége adevărul.

La mortul cel dintâi, carele era fata lui Iair, zice evanghelistul Mathei cum când au mers Hristos să o înviiaze n-au zis un cuvânt, numai au apucat-o de mână şi s-au sculat fata.

La al doilea mort, la feciorul văduvei, zice evanghelistul Luca cum că s-au atins de coşciug şi numai atâta zise: „Voinice, ţie zic: scoală!” Şi şăzu mortul.

Iar la al treilea, la Lazar, ce n-au zis şi ce n-au făcut dulcele Iisus, să-l înviiaze. Cetiţ la Ioan în 11 capete şi vedeţi. Întâi zice: „Gemu cu duhul şi să turbură pre sine.” A doua, din ochii lui cei dumnezeeşti au curs lacrămi: „Şi lăcrămă Iisus.” A treia: „Au rădicat ochii în sus şi s-au rugat pentru dânsul lui Dumnezeu Tatăl: Părinte, mulţumescu-ţ că m-ai ascultat.” Şi la cea de pe urmă, cu glas groaznic, cu carele au turbutat tot iadul, aduse pre Lazar dintru întunérecul morţii la lumina vieţii: „Glas mare strigă: Lazare eşi afară”. Şi eşi mortul.

Acum spuneţi-mi, ce închipuiaşte aceasta? Ce ne învaţă această mijlocire despărţită, cu care au înviiat Hristos pre cei trei morţi: pre cel dintâi, cu atingerea mâinii, pre al doilea cu un cuvânt prost şi pre al treilea cu lacrămi, cu rugăciune şi cu glas mare?

Dumnezeescul Zlatoust şi sfântul Theofilact şi toţi tâlcuitorii sfintei Evanghelii zic cum că aceasta au vrut să ne învéţe Hristos, Domnul vieţii şi al morţii, că păcătosul carele iaste mort în darul lui Dumnezeu, pentru căci au păcătuit din nesocoteală şi din slăbiciunea firii, înviiază pre lesne, lasă păcatul şi vine în pocăinţă, cu atingerea dumnezeescului dar.

Aşijderea şi celalalt, carele au căzut din dragostea lui Dumnezeu de doao ori şi de trei ori; iară încă fiind tânăr în răutate şi acesta, cu ajutoriul lui Dumnezeu, cu învăţăturile Evangheliei, de nu să va căi astăzi, să va căi mâine: lasă răutatea şi iară să întoarce pre calea mântuinţei.

Iar al treilea, carele au îmbătrânit în păcat şi s-au obicinuit, în desfătări şi în deşărtăciunile céle lumeşti, în pohtele lui céle réle, nu iaste cu putinţă să se întoarcă pre lesne ci, au rămâne făr' de căinţă şi moare în păcat, de vreme ce, după cum zice David: „Departe e de la păcătos mântuirea", pentru căci în toată viaţa lui n-au cercat îndreptările lui Dumnezeu, sau, pentru ca să vie în căinţă trebuiaşte un ajutoriu tare, de sus, un cuvânt viu al lui Dumnezeu, carele să va în tot chipul să-l rădice din păcat, precum au rădicat şi pre Lazar din groapă. (...)



Deisis (biserica din Săcuieni)

Dară putea-voiu créde eu, iubiţii miei, cum că aici, între turma mea cea cuvântătoare, să fie oi ca acéstia, rătăcite, Lazari ca aceştea, păcătoş ca aceştea, împietriţi la inimă şi necăitori? Credinţa voastră cea multă nu mă lasă să o crez [aceasta]. Iar de să va întâmpla, din depărtarea dumnezeiască, să se afle cineva întru această nevoe ticăloasă şi vrédnică de plâns, cu multă scârbă de inimă îmi întorc cuvântul cătră dânsul şi-i zic, precum zicea Hristos cătră jidovi, pentru Lazar: „Unde l-aţi pus pre dânsul?" Unde ţi-ai pus, păcătosule, sufletul tău cel iscusit, cel frumos, cel minunat, cel vrednic? Unde ţi-ai îngropat partea cea mai aleasă a sinelui tău, zidirea cea mai iscusită a dumnezeeştii puteri, soţiia cea iubită a îngerilor? Unde iaste frumuséţea acéia a închipuirii cei dumnezeeşti? Unde iaste podoaba a darului celui dumnezeesc? Unde iaste slava? Unde sânt frumuséţele lui céle minunate, carele îl arăta mai luminat decît soarele?

Aşa, făr'de socoteală, ai lăsat să se piarză păcatul şi să-l vânture, ca ţărâna vântul. Dară cum nu te milostiveşti asupră-ţ? Cum nu-ţ plângi nenorocirea? Plânge pentru tine besérica. Plâng drepţii. Plânge îngerul, păzitoriul sufletului tău, pentru căci véde, aiave, pierzarea ta. Şi tu nu verşi o lacrămă, nu te întristezi, nu vii în căinţă. O, fiiule, carele eşti mort, Lazare îngropatule în groapa nesimţirei, eşi afară! Vino odată în sine-ţi. Vezi-ţi ticăloşiia ta. Lasă acel obiciaiu rău al păcatului, carele te-au omorât şi te-au despărţit de Dumnezeu, carele te-au zidit: „Întoarceţi-vă cătră mine, şi mă voiu întoarce cătră voi", zice Dumnezeu, prin rostul prorocului Malahiei, cătră toţi păcătoşii.

Adevărat, feţii miei, milostiv iaste Dumnezeu şi îndelung răbdătoriu şi pohtéşte întoarcerea şi mântuirea tuturor; că pentru aceia au priimit crucea şi moartea. Ci numai un lucru trebuiaşte, făr'de carele nu iaste cu putinţă să vie niciodată păcătosul în căinţă, care lucru nici arată Hristos la înviiarea lui Lazar. Putea, adevărat, mântuitoriul să înviiaze pre Lazar aşa precum să afla închis în mormânt, iar n-au vrut. Ci întâi au poruncit să rădice piatra de pre mormânt şi atunce l-au înviiat. Dară ştiţi pentru ce? Pentru ca să înţeleagă păcătoşii cum că de nu vor rădica deasupra lor piatra obiciaiului celui rău, cu neputinţă iaste să înviiaze şi să se căiască. „Luaţi piatra." Această piatră trebue să o rădice (de pe inima sa) iubitoriul de argint; să dea înapoi lucru cel strein, să nu facă strâmbătate, să nu jăfuiască; iar de nu, nu va înviia.

Această piatră trebue să o rădice iubitoriul de desfătări; să lase pohtele lui céle réle, voile trupului; iar de nu, nu să va scula. Această piatră să cuvine să rădice zavistnicul, pre aceasta pizmătariul, pre aceasta trufaşul, pre aceasta clevetnicul. Să nu necinstească cu clevetirea pre fratele său; să nu hrănească vrajba în inima lui; să nu voiască răutatea altuia; să nu să trufească asupra altora. Iar de nu, nici mântuire nu va afla, nici se va scula din groapa păcatului.

(Antim Ivireanul, *Opere*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972)

1. Precizaţi figura de stil pe care sunt construite cele trei „miracole” săvârşite de Isus.

2. Precizaţi semnificaţia interogaţiei retorice: „*...ce închipuiaşte aceasta?*”

3. Cum este formulat răspunsul?

4. Fiecare „minune” are o explicaţie personalizată; reformulaţi-o!

5. Luând ca pretext ultimul „miracol”, oratorul glosează pe marginea noţiunii de „milostivire”; care sunt elementele constitutive ale noţiunii?

6. Prin fraza: „*Dar putea-voiu crede eu*”, oratorul introduce două secvenţe antonimice; le sesizaţi?

7. Paragraful prin care se adresează „păcătosului” este construit pe o succesiune de figuri repetitive; le recunoaşteţi?

8. Comentaţi semnificaţia simbolică a ridicării pietrei de pe mormânt.

9. Imaginaţi-vă că sunteţi în biserica Antim din Bucureşti şi asistaţi la predica mitropolitului.

Urmărind succesiunea acestor momente sau organizându-le într-o altă structură, realizaţi un eseu în care să vă argumentaţi efectul produs de conţinutul predicii şi de expresivitatea mijloacelor artistice asupra voastră.

• Creştinismul la români a luat naştere o dată cu poporul şi cu limba lui încă din primele veacuri ale erei noastre. Aceasta explică terminologia creştină de bază de *origine latină* care a intrat şi a rămas permanent în uz în limba întregului popor: *biserică, cruce, creştin, păgân, înger* etc., precum şi termenii receptaţi în practici şi obiceiuri creştine: *păresimi, câşlegi, Sâmpetru, Sâmedru, Sânziene* şi altele, nepieritoare în limba maselor populare. Termenul *biserică*, moştenit din latinesscu *basilica*, preluat din gr. *basiliké*, este receptat doar în limba română permanent de la formarea poporului, pe când alte popoare romanice au reţinut în limbile lor numele altei instituţii antice: *ecclesia* (gr. *ekkesia*). Instituţia numită *basilica* a devenit un lăcaş de dominantă şi permanentă continuitate spirituală. A apărut în Dacia în perioada de formare a poporului român şi se află în castrul roman de la Drobeta-Turnu-Severin, la Tomis şi Histria.

• Spiritualitatea şi scrisul în limba română au rădăcini prinse de epoca de formare a poporului român şi a limbii române. Nici un popor nu a trecut în vechime prin atâtea diverse faze de cultură, întâi străveche cu fond latin, apoi veacuri întregi cu scris slavon în spirit românesc şi, mai departe, revenirea la matca autenticităţii integral româneşti, începând din secolul al XVI-lea. Această evoluţie i-a îmbogăţit culturii româneşti experienţa şi i-a deschis orizontul, făcând-o receptivă la alte forme de culturi, preluate creator.

Literatura religioasă în Ţările Române. Concluzii

• Deşi textele religioase şi letopiseţele cronicilor au fost redactate în centre culturale diferite, iar cele dintâi tipărite în localităţi diseminate pe întreg cuprinsul ţării — Braşov, Iaşi, Alba Iulia, Snagov, Bucureşti —, marii învăţaţi, mireni şi laici, s-au străduit şi au izbutit să se detaşeze de limbajul dialectelor locale.

• Între tipăriturile lui Coresi de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi predicile mitropolitului Antim Ivireanul de la începutul veacului al XVIII-lea au apărut în limba română alte aproximativ trei sute de texte religioase, apocrife, populare şi istorice, prin care traducătorii şi autorii au năzuit să se apropie de exprimarea scrisă a marilor modele de literatură religioasă.

Impunându-se treptat o dată cu traducereile lui Coresi, introducerea limbii române în slujba religioasă a contribuit la generalizarea textului tipărit şi la cristalizarea limbii române literare.

• În textele religioase şi în letopiseţele cronicarilor se ivesc întâile elemente de literatură artistică: descrierea, naraţiunea, portretul caracterologic, structuri prozodice, stilul oratoric.

• Monumente ale literaturii române, textele oratorice (religioase şi laice), proza istoriografică (sau cronicile), dimpreună cu proza de ficţiune, din cărţile populare, ca şi *Psaltirea* lui *Dosoftei* ori *Cazania* lui Varlaam, pot fi considerate „monumente ale limbii sau ale prozei noastre de la începuturile ei.”

(N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 83)

Fişier bibliografic

Mircea Eliade, ***Sacrul şi profanul***, Humanitas, Bucureşti, 1995; G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***; Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Minerva, Bucureşti, 1982; N. Iorga, ***Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică***, Ediţie nouă, 1988; Ion Istrate, ***Barocul literar românesc***, Minerva, Bucureşti, 1982; Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române***, Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997; Dan Horia Mazilu, ***Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea***, Minerva, Bucureşti , 1976; Preot prof. dr. Mircea Păcurariu, ***Istoria bisericii ortodoxe române***, I, II, Institutul Biblic Bucureşti, 1980, 1981; M. Anghelescu, ***Textul şi realitatea***, Editura Eminescu, 1988; Stela Toma, ***Filologie şi literatură***, Editura Semne, Bucureşti, 2002.

PICTURĂ ŞI LITERATURĂ

• Între literatură şi celelalte arte – pictură, muzică, sculptură şi cinematograf – există o contiguitate permanentă. Numeroase opere literare au constituit, în literatura europeană şi americană, un izvor de inspiraţie pentru pictori şi muzicieni. După apariţia cinematografului, literatura a oferit filmului scenariile adecvate. Pe de altă parte, poeţii, prozatorii, criticii şi istoricii literari au folosit deseori referinţele la artele plastice ca modalităţi stilistice şi de caracterizare indirectă a personajelor ficţionale.

Existenţa icoanelor în biserică poate fi datată cu aproape trei sute de ani înaintea împăratului Constantin cel Mare, după care creştinismul a început a câştiga oarecare libertate, iar utilitatea acestora, ca simboluri, se justifică datorită pildelor răspândite prin intermediul lor. Pe neştiutorii de carte, icoanele i-au ajutat a citi Biblia: „Ce e cartea pentru cei ce citesc, scria Sf. Grigorie Dialogul, episcopul Romei, aceea e icoana pentru cei ce nu ştiu a citi."

În spaţiul autohton, „icoanele pe glajă" ale pictorilor anonimi au polarizat, prin valoarea lor artistică, atenţia scriitorilor. G. Călinescu şi Lucian Blaga au fost impresionaţi de măiestria prin care pictorul neştiut a desenat portretul Sfântului Gheorghe.

GLOSAR

glajă = sticlă; neologism de origine germană, preluat prin fonetism săsesc din „glas".

„La românii din Transilvania, tehnica picturii pe sticlă s-a grefat *pe un ancestral fond de artă populară*, nealterată de nici o înrâurire urbană, pe o artă ţărănească de cea mai pură esenţă. Icoanele pe sticlă româneşti sunt *creaţia individuală*, specific naţională, a meşterului ivit din sânul ţărănimii, ca toţi meşteşugarii satelor, ca olarii, cojocarii, cioplitorii în lemn, zugravii de biserici, fără ca totuşi să se diferenţieze de colectivitatea care i-a produs şi ai cărei exponenţi artistici sunt. Meşterul ţăran este angajat în această muncă cu toată fiinţa sa, cu tot sufletul său, exprimând gândirea şi profunda sa evlavie în produsul mâinilor sale care, datorită acestei angajări, se ridică la *rang de creaţie*. Credinţa ortodoxă strămoşească îi era cu atât mai scumpă ţăranului român din Ardeal cu cât era aproape singura lui mângâiere în viaţa sa de totală asuprire naţională, economică şi socială. (...) Ţăranul român din Transilvania secolelor XVII şi XIX trăia într-o izolare aproape totală de centrele urbane, conservându-şi intact şi integral propriul său univers spiritual şi material, oglindit şi în icoanele sale. "

(Iuliana şi D. Dancu, *Pictura ţărănească pe sticlă*, Meridiane, 1975)

• În „icoanele pe glajă, varietatea stilurilor este multiplă", încât „poţi avea multe surprize", observa G. Călinescu: „Un Sfânt Gheorghe este îmbrăcat în nişte mantale roşii ca nişte plăpumi mari de mătase. O aureolă face în jurul lui un efect de lună. În juru-i cresc pomi care n-au decât o mare garoafă sintetică în vârf. O zână îl priveşte de la o fereastră. Calul său are mişcările animalelor din *Halima*. E aici o imaginaţie persană, fabuloasă, o personalitate stilistică extraordinară." (*Adevărul literar şi artistic*, 19 sept. 1937).



Sfântul Gheorghe, icoană pe sticlă din Ţara Oltului (începutul sec. XIX)

• Acelaşi gen de icoană i-a inspirat lui Lucian Blaga poezia *Sfântul Gheorghe bătrân*:

Sfârşise lupta. Când? Când s-a întâmplat? Că stă
balaurul cu solzii-mprăştiaţi prin spini.
Mi-aduc aminte: calm pe umeri îmi cădea,
adusă rara, cenuşa din vulcani străini.

Gândesc la fapte de demult, la arătări
din era prea fierbinte ce se sparse.
De scrumul abătut piezis din alte zări
Sprâncenele îmi sunt şi astăzi arse.

(*Opere*, I, Minerva, 1982)

• Pictate pe lemn în stil brâncovenesc, sau pe sticlă, caracterizate prin bogăţie, preţiozitate, compoziţii ample, cu cromatică vie, strălucitoare, icoanele vechi româneşti sunt create să trăiască prin lumina lor proprie pe care le-o conferă fondul de aur. „Cei ce se închină icoanei, se închină întru ea persoanei ce o înfăţişează."

NORMA LITERARĂ

Prin „normă” se înţelege o regulă, ordine sau dispoziţie recomandabilă sau recunoscută ca obligatorie.

• *Norma juridică*, de exemplu, stabileşte reguli de conduită a căror respectare este asigurată prin constrângere. În schimb, normele morale, referitoare la modalitatea de comportament în societate, sunt recomandabile.

• *Norma literară* denumeşte o regulă dominantă, fixată prin uz, ce asigură corectitudinea folosirii sunetelor, a cuvintelor, a formelor şi a construcţiilor gramaticele în procesul de actualizare a limbii.

Justificarea normei literare

• Apariţia şi impunerea normei literare a fost determinată de două cauze :

a) strădui nţa de a limita deciziile individuale ale vorbitorilor în procesul general de comunicare interumană;

b) necesitatea de a fixa, în vorbire şi în scris, caracteristicile corecte ale limbii, aşa cum sunt utilizate în mediile cultivate.

În acest context, una dintre variante, selectată pe criteriul generalizării aproximative în rândul vorbitorilor cultivaţi, este declarată de o societate academică model de actualizare a sistemului limbii. În mod firesc, celelalte variante cad sub incidenţa interzicerii.

Tipurile de normă

• Normele literare se referă la toate nivelele limbii: ortoepie, ortografie, morfologie — îndeosebi la flexiunea cuvintelor — şi sintaxă.

1. *Norma generală* impune cerinţe de actualizare corectă a limbii la dimensiunile întregii colectivităţi: acordul predicatului cu subiectul, acordul adjectivului în gen, număr şi caz cu substantivul determinat.

2. *Norme particulare* — referitoare la serii reduse de cuvinte. De pildă, verbele *a crea* şi *a agrea* se scriu corect prin similaritate cu *a lucra*. Acolo unde acest verb are un „e” în temă, celelalte două se scriu cu doi „e”: *eu lucrez, eu creez, eu agreez*; dar *noi lucrăm, noi creăm, noi agreăm*.

3. *Norme individuale* — omonimele *într-una* şi *întruna* au valori morfologice diferite; cel dintâi, format din „întru” şi articolul hotărât „un” sau „o”, cu elidarea vocalei finale, este prepoziţie; al doilea este adverb şi are sensul de „mereu, continuu, neîncetat”.

4. *Norme grafice* — se referă la folosirea literei „â” în raport cu „*î*”, scrierea literei „*k*” în raport cu „*c*” şi „*ch*” etc.

Noua ediţie din *DOOM* prevede grafia *corijenţă*, *corijent*, prin opoziţie cu recomandările anterioare: *corigenţă*, *corigent*; *magazioner,* în comparaţie cu *magaziner* recomandat de prima ediţie din *DOOM*.

5. *Norme de pronunţare* — *DOOM* admite accentuări cum sunt: *antic, diseară, a dispera, disperare, filosof, foarfecă, frecţie, pricomigdală, trafic* etc.

Trăsăturile normei

1. *Caracterul istoric*. Normele s-au impus pe măsură ce a trebuit reglementată folosirea limbii în procesul de comunicare. În anul 1881, Academia Română a stabilit primele norme ortografice; ele au fost modificate în 1904, 1932, 1953; în 1982, întâia ediţie din Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române (*DOOM)* a impus noi reglementări.

A doua ediţie din *DOOM*, 2005, aduce alte precizări. Dicţionarul menţionează forma corectă de scriere, pronunţare şi despărţire în silabe a peste 62 000 de cuvinte. Aproximativ jumătate dintre ele sunt însoţite de indicaţii referitoare la aria de folosire: *cuvinte populare învechite, regionale, argotice, livreşti*.

2. *Caracterul supradialectal*. Stabilită pe baza dialectului vorbit în Muntenia şi în sudul Ardealului, norma literară nu se confundă cu acesta. Mulţi vorbitori din Muntenia, cu simţul limbii alterat de incultură, pronunţă: *uraş, urez, măzline, ghiuvetă*, dar norma literară impune formele: *oraş, orez, măsline, chiuvetă*.

Pentru un individ căruia îi place să glumească, limba română are sinonimele: *şuguitor, sagaci, şugubăţ, glumeţ, glumos, glumaş, hazos, hazliu, poznaş, snovos, şodos, şalomeţ, şotelnic, şodeţ, miştocar*. Norma literară actualizează frecvent pe *glumeţ* şi *hazliu*.

3. *Caracter multiplu*. Normele literare se aplică tuturor compartimentelor limbii.

4. *Caracter coercitiv*. Norma literară este impusă. În şcoală, abaterea de la normă este penalizată prin scăderea notei la disciplina respectivă; dincolo de zidurile şcolii sau de băncile amfiteatrului, norma este impusă prin denunţarea publică a greşelilor.



Pârvu Mutu, episod din *Pilda talanţilor* (biserica din Filipeştii de Pădure)

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Comentaţi, folosindu-vă şi de alte exemple adecvate, următoarele tipuri de norme literare:

a) Se scrie şi se pronunţă *e*, nu *ă*, după consoanele *j*, *r*, *s*, *g*, *ţ*, *z*: jeli, către, semn, asemeni, şef, frumuseţe, zel etc.

b) Se scrie *e*, nu *i* în: galben, păianjen, prieten, enerva ş. a.

c) Se scrie *e*, nu *ie*, în pronumele posesive: al meu, ai mei şi în neologisme la început de cuvânt sau de silabă: echidistant , epoca, etic, egal , emoţie, elicopter, etaj, examen, alee, poezie, poet, poem etc.

2. Alegeţi varianta corectă: *agreiez* / *agreez; constituent* / *constituient; contribuie* / *contribue; departe* / *dăparte.*

VARIANTE LITERARE

• În fonetică, lexic şi morfologie, varianta literară liberă denumeşte forma unui cuvânt ce diferă de aspectul tipic, recomandat de normă, datorită modalităţii individuale de actualizare a limbajului în vorbire sau în scris.

Două variante libere sunt admise de norma limbii literare numai dacă îndeplinesc trei condiţii prealabile:

– se află aproximativ „pe acelaşi plan";

– au „o pondere egală în uz";

– sunt „lipsite de conotaţii stilistice sau de restricţii contextuale." (Mioara Avram)

Multe substantive de genuri diferite au variante libere, considerate corecte de normele limbii literare: *bulgăre* / *bulgăr; tutor* / *tutore; mănăstire* / *mânăstire; vâlcea* / *vâlcică; minim* / *minimum; zi* / *ziuă etc.*

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Cu ajutorul noii ediţii din *DOOM*, stabiliţi care din următoarele variante libere sunt admise de normele limbii literare: *berbec* — *berbece*, *ciucur* — *ciucure*, *genunchi* — *genunche*, *pieptene* — *piepten*, *şoarece* — *şoarec*, *lature* — *lature*, *mugur* — *mugure*, *sanda* — *sandală*, *salar* — *salariu*, *personaj* — *personagiu*, *taxi* — *taxiu*.

2. Alte substantive, precizează Mioara Avram, au variante libere de genuri diferite, la singular sau la plural: *cocoloş* — *cocoloaşe*, *ghiont* — *ghionţi* — *ghionturi*; *colind* — *colindă*; *muche* — *muchie* etc.

Stabiliţi forma admisă de norma literară, prevăzută de *DOOM*, ediţia a doua, a următoarelor variante libere: *robinet* — *robinete* — *robineţi*; *suport* — *suporturi*; *ciorchine* — *ciorchină*; *foarfecă* — *foarfec* — *foarfece*.

3. Adjectivele au, de asemenea, variante libere. De pildă, alături de *contrar, contrară, contrari, contrare*, norma literară acceptă varianta învechită, dar corectă gramatical: *contrari, contrarie, contrarii. Uşor*, cu formele: *uşoară, uşori, uşoare*, are două variante regionale: *uşure, uşuri*; pe cea dintâi o întâlnim frecvent în versurile lui Arghezi. Variantele *roş, roşă*, alături de formele admise de norma literară — *roşu, roşie, roşii* — au fost folosite de Eminescu, în poezie şi în proză.

4. Şi verbele au variante libere. Formele admise de norma literară sunt relativ puţine: *a procopsi, a pricopsi; ignoră, ignorează; înseamnă, însemnează; învârte, învârteşte; şovăie, şovăieşte; acordă, acordează*. Alte variante libere sunt diferenţiate semantic: *degajă, degajează; raporta, raportează; absolvă, absolveşte; îndoaie, îndoieşte* etc.

5. Selectaţi varianta corectă din formele următoare: *el copie* / *el copiază, îngenunche* / *îngenunchează, lucră* / *lucrează, biruie* / *biruieşte, bombăne* / *bombăneşte, simte* / *simţeşte*.

6. Cum explicaţi faptul că variantele libere respinse de *DOOM* ca neliterare apar totuşi în textele literare, fie în versuri, fie în proză?

Fişier bibliografic

Mioara Avram, ***Gramatica pentru toţi***, Editura Academiei, Bucureşti, 1986 şi ediţiile următoare; ***Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române***. Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Univers Enciclopedic, 2005.



Dimitrie Cantemir, un cărturar umanist de nivel european

Studiu de caz

FORMAREA CONŞTI-INŢEI ISTORICE

Preliminarii

• Substantivul „conştiinţă” are sensul de cunoaştere de sine, percepţie intuită sau reflexivă pe care făptura umană o are despre propria sa existenţă şi despre realitatea extralingvistică.

Prin extensie, conştiinţa denumeşte şi „înţelegerea”, aptitudinea de a-ţi da seama de ceva anume. În acest sens, prin natura studiilor efectuate, cronicarii au sesizat o componentă esenţială a mentalului istoric: *conştiinţa romanităţii poporului român*.

Procesul a fost posibil datorită formaţiei lor umaniste, construită pe două izvoare: un *umanism renascentist*, însuşit în universităţile europene: la Lwow, de Grigore Ureche, la Bar, în Polonia, de Miron Costin, la Padova, în Italia, de Stolnicul Constantin Cantacuzino, şi la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol, de Dimitrie Cantemir. Celălalt izvor l-a constituit *umanismul popular*, cristalizat în literatura populară şi valorificat de Ion Neculce, „amestec de cultură de târgoveţ şi de înţelepciune ţărănească… La usturătura cuvintelor se adaugă filosofia proverbelor acumulate ca la Creangă, de astă dată din izvor popular.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române…*)

• Formarea conştiinţei istorice explică spaţiul acordat etnogenezei. Cronicarii argumentează latinitatea limbii şi a poporului român, aduc dovezi în favoarea continuităţii elementului roman în Dacia şi constată unitatea de limbă, cultură şi teritoriu a românilor din cele trei ţări române.

Grigore Ureche

• Începutul l-a făcut **Grigore Ureche** (1590–1647). În viziunea cronicarului moldovean, istoria are o valoare înalt educativă, deoarece sintetizează experienţa existenţială a predecesorilor: „*… să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, de cele rele să se ferească şi să socotească, iară prea cele bune să urmeze şi să înveţe şi să se îndirepteze.*”

1. Citiţi următorul fragment din *Letopiseţul Ţării Moldovei:*

Pentru limba noastră moldovenească

„Aşijderea şi limba noastră din multe limbi iaste adunată şi ne iaste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prin prejur, măcară că de la Râm ne tragem, şi cu ale lor cuvinte ni-s amestecate. Cum spune şi la predosloviia letopiseţului celui moldovenescu de toate pre rând: ce fiindu ţara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu şi discălicându, din limbile lor s-au amestecat a noastră: de la râmleni, cele ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zic galena, muiaria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti prea amăruntu, toate cuvintele le-am înţeleage. Aşijderea şi de la frânci, noi zicem cal, ei zic caval, de la greci straste, ei zic stafas, de la leşi prag, ei zic prog, de la turci, m-am căsătorit, de la sârbi cracatiţă şi altile multe cu acestea din toate limbile, carile nu le putem să le însemnăm toate. Şi pentru aceasta să cunoaşte că

cum nu-i discălicată ţara de oameni aşăzaţi, aşa nici legile, nici tocmeala ţării prea obicee bune nu-s legate, ci toată direptatea au lăsat prea acel mai mare, ca să o judece şi ce i-au părut lui, ori bine, ori rău, aceia au fost lege, de unde au luat şi voie şi aşa mare şi vârf. Deci cumu-i voia domnului, de caută să le placă tuturor, ori cu folos, ori cu paguba ţării, care obicei până astădzi trăiaşte."

2. Comentaţi afirmaţia cronicarului: „... *de la Râm ne tragem*".

3. Textul constituie o expunere ştiinţifică; menţionaţi trăsăturile stilului ştiinţific pe care le identificaţi în text.

4. Exprimaţi, cu propriile cuvinte, ideea juridică din finalul fragmentului.

5. Citiţi fragmentul următor, reprodus din acelaşi *Letopiseţ:*

„Ardealul sau Ţara de jos Ungurească să chiamă Ţara peste Munte, carea coprinde o parte din Daţiia şi piste munte. Direptu aceia-i zicu Ţara peste Munte, căci iaste înconjurată de toate părţile de munţi şi cu păduri, cum ar fi îngrădită. Zicu-i şi ţara de 7 oraşă, din limba nemţască, iar locuitorii ţării îşi zicu ardeleni, carii să hotărăscu cu ungurimea dinspre apus, sau cumu-i zicu unii Panoniia. Iar dinspre miiazănoapte să hotărăscu cu Ţara Leşască, dinspre amiazăzi cu Ţara Muntenească, dinspre răsăritu cu Moldova. Ţara Ardealului nu iaste numai o ţară însăş, ci Ardealul să chiamă mijlocul ţării, care multe coprinde în toate părţile, în carea stă şi scaunul crăiei. Iară pre la marginea ei sîntu alte ţări mai mici, carile toate de dânsa să ţin şi suptu ascultarea ei sântu: întâi cumu-i Maramoreşul dispre Ţara Leşască şi Ţara Săcuiească dispre Moldova şi Ţara Oltului dispre Ţara Muntenească şi Ţara Bârsei, Ţara Haţagului, Ţara Aoaşului, şi sântu şi alte horde multe, carile toate ascultă de Crăiia Ungurească şi să ţinu de Ardeal.

În Ţara Ardealului nu lăcuiescu numai unguri, ce şi saşi peste samă de mulţi şi români peste tot locul, de mai multu-i ţara lăţită de români decâtu de unguri. Iar în Ţara Ungurească de jos, unde să chiiamă Unguriia cea Mare (sau cumu-i zic unii pre limba nemţască Panoniia), acolo numai ungurii trăiescu, iar de să află şi români pre alocurea, încă lege ungurească ţin. (...)

Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sântu cu moldovenii şi toţi de la Râm să trag."

6. Sintetizaţi, de asemenea, trăsăturile specifice stilului ştiinţific, existente în textul reprodus mai sus.



Miron Costin

• **Miron Costin** (1633–1691) este un cărturar cu un larg orizont istoric, ce se implică în relatarea evenimentelor, pentru ca *„să nu se uite lucrurile şi cursul ţării de unde au părăsit a scrie răposatul Ureche Vornicul"*.

1. În studiul *De neamul moldovenilor*, operă de sinteză istorică şi geografică, Miron Costin prezintă contemporanilor etnogeneza românilor.

Citiţi şi comentaţi, în acest sens, următoarele fragmente extrase din *Predoslovie*:

„Începutul ţărilor acestora şi neamului moldovenescu şi muntenescu şi câţi sânt şi în ţările ungureşti cu acest nume, români şi până astăzi, de unde sântu şi de ce seminţie, de când şi cum au descălecat aceste părţi de pămîntu, a scrie multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veci de la discălecatul ţărâlor cel dintâi de Traian împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gândul. A lăsa iarăşi nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durere. Biruit-au gândul să mă apucu de această trudă, să scoţ lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi seminţie sântu lăcuitorii ţărâi noastre, Moldovei şi Ţărâi Munteneşti, şi românii din ţările ungureşti, cum s-au pomenit mai sus, că toţi un neam şi o dată discălecaţi sântu, de unde sântu veniţi strămoşii loru pre aceste locuri, supt ce nume au fostu întâi la discălecatul lor şi de cându s-au osebit şi au luat numele cest de acum, moldovan şi muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei păn unde au fostu întâi, ce limbă ţin şi păn acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acestu pământu şi supt ce nume, scot la ştirea tuturouru, carii voru vrea să ştie neamul ţărilor acestora.

Îndemnatu-m-au mai multu lipsa de ştiinţa începutului aceştii ţări, de descălicatul ei cel dintâi, toate alte ţări ştiindu începuturile sale. Laud osârdiia răposatului Urechie vornicul, carile au făcut de dragostea ţărîi letopiseţul său, însă acela de la Dragoş vodă, de discălicatul cel al doilea al ţărâi aceştiia din Maramoruşu scrie. Iar de discălicatul cel dintâi cu români, adecă cu râmleni, nimic nu pomeneşte, numai ameliţă la un loc, cum că au mai fostu ţara o dată discălicată şi s-au pustiit de tătari. Ori că n-au avut cărţi, ori că i-au fostu destul a scrie de mai scurte vacuri, destul de dânsul şi atâta, câtu poate să zică fieştecine că numai lui de această ţară i-au fostu milă, să nu rămâie întru întunerecul neştiinţei, că celelalte ce mai sântu scrise adăosături de un Simeon Dascălul şi al doilea, un Misail Călugărul, nu letopiseţe, ce ocări sântu. (...)

Şi mult mă mir de unde au luat aceste basne, că şi Urechie vornicul scrie şi el: 45 de ani la domniile cele dintăi, nici o scrisoare nu să află de lucrurile lor, ce s-ar fi lucratu şi nici streinii n-au ştiut nimica de dînşii, până la Alixandru vodă cel Mare şi Bun."

2. Reformulaţi dilema expusă de cronicar.

3. Precizaţi funcţia dominantă a limbajului folosit de Miron Costin.

4. Reliefaţi trăsăturile stilului ştiinţific evidenţiate de textul dat.

5. Reţineţi o altă trăsătură stilistică: discursul polemic.

6. Reformulaţi dubla atitudine a cronicarului faţă de *Letopiseţul* lui Grigore Ureche.

7. Analizaţi reproşurile aduse de Miron Costin la adresa lui Simion Dascălul şi Misail Călugărul.

Stolnicul Constantin Cantacuzino

• *Istoria Ţării Româneşti,* scrisă de **Stolnicul Constantin Cantacuzino** (1650–1716), nu mai este un simplu „letopiseţ". Cu un orizont ştiinţific superior celorlalţi, cunoscător al limbilor greacă şi italiană, cărturarul român utilizează izvoare inaccesibile lui Miron Costin. Stolnicul are o viziune filosofică asupra istoriei, sesizând continua evoluţie a civilizaţiilor: „*Toate lucrurile care sunt pe lume au şi aceste trei stepene despre ce se fac, adecătea urcarea, starea şi pogorârea…*"

1. Citiţi textul următor reprodus din *Istoria Ţării Româneşti:*

„Însă dară, valahii, adecăte rumânii, cum sânt rămăşiţele romanilor, celor ce i-au adus aici Ulpie Traian, şi cum că dintr-aceia să trag şi până astăzi, adevărat şi dovedit iaste de toţi mai adevăraţii şi de crezut istorici, măcară că apoi le-au mutat şi numele, valahi *zicându-le, au dupre voievodul lor Flac, cum unora le pare, au dupe numele fetii lui Dioclitian, cum mai sus s-au semănat că scrie Bonifinie; că zic alţii, au din cuvântul galic, adecăte franţozesc, ce zic valahos italianilor, adecăte frâncilor, au măcară altă pricină fie, cum le-au zis, iară ei tot aşa sânt. Iară cum Galien-împărat să-i fie rădicat pe toţi, cum unii au zis, cum mai sus am arătat, că vrând den Misia şi den alte locuri multe den Elada, să gonească pre goti, carii cuprinsese acele ţinuturi, au căci să dăznădăjduise de a putea ţinea pe Dachia, cum zicea cel Ioann Zamoski.(…)*

Deci dară oameni întemeiaţi ca aceia, şi stăpâni mari şi bogaţi făcându-se, şi şi de mari neamuri romane aici întemeiaţi, să-i ia Galien, să-i mute într-alte locuri prea toţi; şi apoi au doar cu aceşti romani numai ce era aici, vrea acel împărat, măcară şi alţii ca el de nimica şi grozav împărat (că asemene era şi el lui Neron şi lui Dometian în tirănii şi în alte hlăpii, scriu istoriile) să-şi ţie împărăţiia şi să-şi păzească ţinuturile? Căce, când ar fi rămas împărăţiia numai cu ostaşii ce avea în Dachia, pre carii alalţi mai sus trecuţi împăraţi îi lăsase şi-i aşezase numai ca aceste ţări să păzească, şi cu alţi oştiia, cum mai den sus zisele să cunoaşte şi să înţelege, mică împărăţie şi de nimica ar fi fost atunce.

Deci dară, au nu mai lesne era şi acelora ce era oblăduitori acestor locuri, să nu asculte decât moştenirile lor înţelinate de atâţea ai, să le lase, şi să meargă de a să aşeza pentr-alte locuri mai aspre şi mai seci?

Şi aceasta încă să mai socoteşte că nicăiri urme de ale acelora romani ce au fost în Dachia, ca să fie fost mutaţi cu totul într-altă parte, nu iaste; că de ar fi undevaşi în Elada, şi astăzi, au limba, au alte semne şi ale romanilor s-ar vedea şi s-ar cunoaşte, cum şi în Ardeal şi pe aicea şi pe unde au fost aceia, până aiave sânt."

2. Stolnicul Cantacuzino aduce o succesiune de argumente în sprijinul ideii de continuitate a elementului roman în Dacia.

Interpretaţi primul argument: coloniştii romani — afirma Ioan Zamoischi — au fost aşezaţi de Galian în Misia, Tracia şi Elada, pentru a apăra hotarele imperiului de invazia goţilor.

3. În paragraful următor, autorul aduce alte două argumente; identificaţi-le!

4. Comentaţi semnificaţia ultimului argument din paragrafele finale.



Stolnicul Constantin Cantacuzino – gravură de Al. Ionescu-Iaşi

• Gânditor „luminat”, interesat de noile curente şi idei raţionaliste, **Dimitrie Cantemir** (1673–1723) este o personalitate de tip renascentist, un cărturar de factură enciclopedică, o personalitate de sinteză a culturii române în pragul trecerii spre modernitate. Dintre operele sale, *Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul* (Iaşi, 1698) este un eseu filosofic, sub formă de dialog şi dezbatere, pe tema conflictului dintre *materie* şi *spirit*, dintre *trup* şi *suflet*. Ideea creştină a cumpătării şi a înţelepciunii este contrapusă concepţiei laic-hedoniste. Soluţia autorului, moderat ortodoxă, nu recomandă fuga de lume, ci doar viaţa virtuoasă, împăcarea sufletului cu trupul, a înţelepciunii cu lumea. Prezente şi în alte scrieri ale sale cu strict caracter filosofic (*Sacrosanctal scientiae indepingibilis imago – Imaginea ştiinţei sacre, care nu se poate zugrăvi*, 1700), reflecţiile filosofice ale lui Dimitrie Cantemir legate de destinul omului dobândesc un spor de profunzime şi de lirism în *Istoria ieroglifică*, scrisă în limba română la Constantinopol, între 1703–1705.

• Prin amplitudinea analizelor filosofice, prin natura problemelor abordate, opera lui Cantemir se integrează mişcărilor spirituale reformatoare din vremea sa. Sintetizând temele predilecte ale gândirii sale, putem desprinde următoarele trăsături dominante ale viziunii sale filosofice:

— împăcarea dintre raţiune şi credinţă;

— armonizarea celor două forme de cunoaştere şi de abordare a lumii, prin separarea domeniilor Dumnezeu/natură, religie/ştiinţe ale naturii.

Cantemir se situează, în acest sens, pe poziţia unui raţionalism moderat, în care raţiunea şi credinţa, divinitatea şi lumea coexistă în chip armonios.

• *Istoria ieroglifică* exprimă, din acest punct de vedere, orizontul nou al viziunii lui D. Cantemir, reflecţia critică a filosofului şi a omului politic, deopotrivă.



Ilustraţie de Ion Verdeş la *Istoria ieroglifică*

• Ca să puteţi aprecia măiestria „prozatorului” D. Cantemir, vă prezentăm câteva fragmente din *Istoria ieroglifică*.

Instigate de Corb, jigăniile hotărăsc să-l prindă pe Inorog, iar Râsul propune următoarea variantă:

„...într-o ogradă înconjurată de apă îl vom închide, şi la loc îngust şi strâmt îl vom trimite, unde, el la loc slobod şi la câmp larg a trăi deprins fiind, de necaz în curândă vreme în melanholie, din melanholie în buhabie, din buhabie în slăbiciune, din slăbiciune în boală şi în sfârşitul tuturor din boală în moarte va cădea, şi aşa de tot numele din izvodul vieţii i se va şterge...”

Inorogul este prins şi întemniţat. Crocodilul acceptă să-l elibereze din închisoare în schimbul unei sume de bani. După multă „tocmeală”, „preţul” a fost „tăiat”, adică fixat. Crocodilul a cerut *„1 000 de dramuri de panzehri să-i dea.”*

Suma era enormă. Un singur „dram” avea 3,38 de grame, ceea ce însemna că trebuia să plătească pentru eliberare mai bine de trei kilograme de galbeni. *„Panzehri”* este un substantiv turcesc, folosit la plural, autohtonizat de narator din *„badzehr”*, care înseamnă bani.

Antioh Cantemir (Filul), fratele prinţului moldav, refuză să-l ajute, pretextând că *„nici un dram de panzehr”* n-ar putea găsi.

Părăsit de prieteni, îndurerat de refuzul fratelui său, Inorogul se tânguie. Vocea narativă realizează o elegie a disperării, desfăşurată pe un enorm spaţiu apocaliptic, cuprins între infinitul celest şi structurile geologice terestre.

• Citiţi textul reprodus mai jos, împreună cu notele de subsol ale editorilor:

„Iară Inorogul încă în opreala crocodilului fiind şi precum în blăstămate vicleşugurile Hameleonului să fie cădzut, véstea prin urechile tuturor să împrăştie, toţi munţii şi codrii de fapta ce să făcusă să răzsuna şi toate văile şi holmurile de huietul glasului să cutremura, atâta cât glasurile răzsunării precum ca o muzică să fie tocmite să părea, carile o harmonie tânguioasă la toată uréchea aducea, nici cineva altă ceva audziia, fără numai: „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedecatu-s-au paşii celui iute, închisu-s-au cărările céle neîmblate, aflatu-s-au locurile cele necălcate, în silţele întinse au cădzut, puterii vrăjmaşului s-au vândut. Surcélele i-au uscat, focul i-au aţâţat, temeliile de la pământ în nuâri i-au aruncat, nepriietin de cap. Corbul, gonaşi neosteniţi, dulăii, iscoadă neadormită, Hameleonul şi toţi în toată viaţa îl pândesc. De traiul, de viaţa şi de fiinţa lui ce nădéjde au mai rămas? Nici una. Toate puterile i s-au curmat, toţi prietinii l-au lăsat, în lanţuje nedezlegate l-au legat, toată greutatea nepriietinului în opreala Inorogului au stătut. Iară de acmu, în ceriu să zboare, n-a scăpa, o mie de capete de ar avea, iarbă n-a mai mânca. Unul, Lupul, ce şi acela depărtat, n-are cum îi folosi[1], nu-l poate agiutori. De nu alta, încaile să-l tâguiască, încailea să-l jeluiască,

încai să-l olecăiască. Filul, macar că într-această parte s-ar afla, însă greuimea a sări nu-l lasă, grosime în sine îl apasă în strâmtori primejdioase, în valuri aşé holmuroase să se arunce nu-ndrăznéşte şi micşorimea sufletului dinluntru-l opréşte. De cu sară, Filul ştire au luat, de preţul tăiat s-au înştiinţat, ce ar fi putut să şi va i s-ar fi cădzut, ce în locul mângâierii, răspunsul curmării: «că de 1 000 de ani la oprealâ de ar fi un dram de panzehr n-aş putea găsi»[2] *Ce mângăiare i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i să arată? Nici unul. Munţi, crăpaţi, copaci, vă despicaţi, pietri, vă fărâmaţi! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munţii puhoaie pogoară, lăcaşele Inorogului, păşunele, grădinele, cernească-să, pălească-să, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească şi pre domnul lor cu jéle, pre stăpânul lor negréle, suspinând, tânguind, nencetat să pomenească. Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiţi, şi-n amar vă primeniţi. Gliganul sălbatec viieriu, şi-n livedzile lui ursul uşériu să să facă, în grădini târvéleşte, în pomăt batéleşte să să prefacă.*[3] *Clătească-să ceriul*[4]*, tremure pământul, aerul trăsnet, nuârii plesnet, potop de holbură, întunérec de negură vântul să aducă. Soarele zimţii să-şi rătédze, luna, siindu-se, să să ruşinedze, stélele nu scântăiadze, nici Galatea să luminedze. Tot dobitocul ceresc glasul să-şi sloboadză, faptă nevădzută, plecându-se, să vadză. Cloşca puii răzsipească, Lebăda Lira să-şi zdrobească, Leul răcnească, Taurul mugească, Aretele fruntea să-şi slăbască, Racul în coajă neagră să să primenească, Capricornul coarnele să-şi plece, Peştii fără apă să se înece, Gemenii să se desfărţească, Fecioara frâmseţe să-şi grozăvască, cosiţa galbănă în negru văpsască..."*

GLOSAR

[1] Singurul prieten adevărat al lui Dimitrie Cantemir este socotit Lupu Bogdan hatmanul, dar în aceste împrejurări nu-l putuse ajuta, fiind „depărtat", adică în Moldova. Neculce bănuieşte că Mihai Racoviţă a otrăvit pe Lupu Bogdan cu o cafea şi acesta a murit şase luni mai târziu.

[2] Antioh Cantemir, fratele autorului, e arătat în culori foarte urâte: „Grosimea" (sufletească) "îl apasă" şi pe deasupra mai este şi fricos. Din vreme fusese înştiinţat de preţul cerut, dar refuzase să plătească: chiar de ar sta o mie de ani la închisoare, n-ar putea găsi un ban, spune Antioh Cantemir.

[3] Prima parte din această „plângere" este imitată după aşa-numitele „trenoi" din literatura greacă din secolele XV–XVI, plângeri în special pentru căderea Constantinopolului sub turci, în care se face apel la participarea naturii la durerea oamenilor.

[4] A doua parte din această plângere este distinctă de prima, şi se pare că este făcută după cărţile sibiline, care erau în vremea aceea des exploatate de cei care se ocupau cu problema profeţiilor. Chiar Nicolae Milescu a scris o carte asupra sibilelor, în limba rusă: *Cniga o sibilah* (*Cartea despre sibile*). Se vede că şi D. Cantemir cunoştea acest gen de preocupări din contactul său cu lumea grecească de atunci. Felul în care vorbeşte aici arată că el foloseşte acea parte din cărţile sibiline care se referă la sfârşitul lumii, când apare ca fenomen caracteristic răsturnarea semnelor zodiacale, a constelaţiilor, răsturnarea drumului planetelor şi, în genere, o întreagă confuzie cosmică. În legătură cu aceasta este de admirat cât de bine cunoştea Cantemir astronomia, şi chiar astrologia, pe care o detesta, în practică, ca neconformă cu principiile dogmatice creştine.

Activitate independentă

1. Lăsând la o parte grafia similară altor texte din epocă şi puţinele fonetisme moldoveneşti, remarcaţi limpezimea lexicului şi structura savantă a frazei.

2. La o primă lectură se poate crede că textul prinţului moldav este învăluit într-o ţesătură ermetică, lăsând impresia unei pagini învechite, pline de „arhaisme".

În realitate, la aproape trei veacuri de la redactarea romanului *Istoria ieroglifică*, limba folosită de Dimitrie Cantemir are mlădierile surprinzătoare ale limbii române literare actuale.

Cu minime excepţii, substantivele, verbele, adjectivele şi celelalte părţi de vorbire utilizate de Cantemir sunt şi astăzi întrebuinţate în limbajul standard şi în stilul funcţional specific literaturii artistice: *priieten, mângâiare, ceriu, tânguială, sălbatec, suspinând, puhoaie, pomenească* etc.

Găsiţi şi alte părţi de vorbire de acest fel.

3. Remarcaţi structura erudită a sintaxei. Sub influenţa limbii latine, Dimitrie Cantemir foloseşte procedee retorice frecvent întâlnite în literatura europeană de la începutul secolului al XVIII-lea.

4. Dislocările topice, inversiunile, aşezarea predicatului la sfârşitul enunţului, fraza amplă cu numeroase subordonate oferă imaginea unui text echilibrat, cu un superior simţ al măsurii. Demonstraţi că toate aceste procedee retorice se subordonează funcţiei poetice a limbii.

5. Comentaţi, într-un eseu, imaginea apocaliptică a sfârşitului lumii, aşa cum se desprinde din fragmentul reprodus, a unei lumi aflate în în declin. Aveţi în vedere ţesătura limbajului parabolic şi a imaginilor arborescente, accentele unui lirism meditativ, precum şi numeroase elemente folclorice şi viziuni ale naturii sălbatice.

G. Călinescu despre Dimitrie Cantemir

• În aceste „*eleghii căielnice şi trăghiceşti*", a căror tehnică retorică „*o cultiva Shakespeare*" şi pe care Dimitrie Cantemir o mânuia „cu exuberanţa unui clasic francez", G. Călinescu intuieşte „primele adevărate poeme române. Cantemir are talent, evident în muzica frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelaţiilor. Cronicarii au farmec lingvistic şi dar de povestitor; Cantemir este scriitor, creator, aducând idei şi combinaţii sintactice. Figura lui, umbrită până azi, e a unui om superior." Prinţul moldav „este Lorenzo de Medici al nostru."

(*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, 1982, p. 205)

Elemente de lirism şi de stil

1. Descoperiţi elementele de lirism în aşa-numita „*Jelanie a Inorogului*", pagină de adevărată proză expresivă:

„Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au paşii celui iute, închisu-s-au cărările cele neîmblate, aflatu-s-au locurile cele necălcate, în silţele întinse au cădzut, puterii vrăjmaşului s-au vândut. Surcélele i-au uscat, focul i-au aţâţat, temeliile de la pământ în nuâri i-au aruncat, nepriietin de cap, Corbul, gonaşi neosteniţi, dulăii, iscoadă neadormită, Hameleonul, şi toţi în toată viaţa îl pândesc. De traiul, de viaţa şi de fiinţa lui ce nedejde au mai rămas? Nici una. (…) Ce mângăiare i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i să arată? Nici unul. Munţi, crăpaţi, copaci vă despicaţi, pietri, vă fărâmaţi! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munţii puhoaie pogoară, lăcaşele Inorogului, păşunele, grădinele, cernească-să, pălească-să, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzească, nici să odrăslească şi pre domnul lor cu jele, pre stăpânul lor negréle, suspinând, tânguind, nencetat să pomenească. Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiţi, şi-n amar vă primeniţi. (…) Clătească-să ceriul, tremure pământul, aerul trăsnet, nuârii plesnet, potop de holbură, întunéric de negură vântul să aducă. Soarele zimţii să-şi rătedze, luna, siindu-se, să se ruşinedze, stelele nu scântăiedze, nici Galatea să luminedze. Tot dobitocul ceresc glasul să-şi sloboadză, faptă nevădzută, plecându-să, vadză."

2. Observaţi şi prezenţa multor cuvinte în variante fonetice vechi (*neîmblate* = neumblate), diftongul *ia* pentru *ie*, *ii* pentru *i* (*priieten*), *e* pentru *a* (*jele* = jale), *dz* pentru *z* (*vadză*, *nevădzut* etc.).

3. Analizaţi, pe baza textelor date, structura caracteristică a frazei lui D. Cantemir.

4. Analizaţi textul reprodus pe coloana alăturată, din punctul de vedere al expresivităţii şi al limbajului folosit.

Aflând de perfidia Cameleonului, Şoimul sloboade asupra celui cu „*feţe schimbătoare*" un blestem de o puternică virulenţă:

„O, Hameleon, Hameleon, jiganie spurcată, Hameleon, o, puterile cereşti câte văpsele ai pe piele, atâtea pedepse să-ţi dea supt piiele! O, pricaz de necaz şi pacoste pricaznică, Hameleoane, balaur mic şi smău în venin, Hameleoane, domnul diavolului şi dascălul cacodemonului[1]*, Hameleoane, fundul răutăţilor şi vârvul vicleşugurilor, Hameleoane, mreajea dracului şi painjina tartarului, Hameleoane, o, răutatea răutăţilor şi vicleşugul vicleşugurilor, Hameleoane! O, duh spurcat de tulburare şi vivor necurat de amestecare, Hameleoane! Cine pustiul răutate peste răutate şi păcat peste păcat a grămădi te-au învăţat? Cine răul vicleşugurilor şi amăgelelor sfârşit a nu face te-au îndemnat?"*

[1] *cacodemon* = gândul rău.



Ilustraţie de Ion Verdeş la *Istoria ieroglifică*

Istoria ieroglifică versificată de Nichita Stănescu

• Afirmaţia lui G. Călinescu referitoare la poeticitatea textului cantemiresc a fost preluată şi argumentată de Ion Negoiţescu (*Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970) şi de Nichita Stănescu.

Poetul Nichita Stănescu a transpus în versuri multe pasaje din primele o sută de pagini ale romanului, „genială şi stranie şi unică alcătuire în limba română", predestinată „nu unei vieţi de cititor, ci mai multor vieţi puse cap la cap şi străbătute de o conştiinţă unică."

Reproducem, cu aceleaşi note ale editorilor, întâile două paragrafe din primul capitol al romanului. Observaţi că propoziţiile şi frazele sunt construite cu verbul la sfârşitul enunţului, după modelul perioadelor sintactice latine, limba în care Dimitrie Cantemir vorbea şi scria curent:

„Mai denainte decât temeliile Vavilonului a să zidi[1] şi Semiramis[2] într-însul raiul spândzurat (cel ce din şeapte ale lumii minuni unul ieste) a sădi[3] şi Evfrathul[4] între ale Asii ape vestitul prin uleţe-i a-i porni, între crierii Leului[5] şi tâmplele Vulturului[6] vivor de chitéle şi holbură de socotele ca aceasta să scorni. Leul dară de pre pământ (...) şi Vulturul din văzduh (...) în sine şi cu sine socotindu-să şi pre amănuntul în samă luându-să, după a firii sale simţire aşe să cunoscură, precum mai tari, mai iuţi şi mai putincioasă dihanie decât dânşii alta a fi să nu poată[7]. Însă singuri cu a sa numai ştiinţă şi simţire neîndestulându-să, cu a tuturor a altor ale lumii jigănii şi pasiri a lor socoteală să adeverească şi să întărească vrură[8], ca precum într-acesta chip să fie către toate dovedind şi din gura tuturor mărturisire luând şi împărăţiia ce-şi alesése şi socoteala ce în gânduri îşi pusése în véci nemutată şi neschimbată să rămâie[9]. Aşédară, Leul — jiganiile în patru picioare clătitoare, iară Vulturul — pre céle prin aier cu pene şi cu aripi zburătoare ca la un sfat îndată le chemară şi în clipală le adunară[10]."

GLOSAR

1 *„Zidirea Vavilonului: începătura răutăţilor”* (toate tălmăcirile le vom da după cheia elaborată de însuşi Cantemir la sfârşitul lucrării sale). Cantemir indică aici începutul conflictului care formează obiectul *Istoriei ieroglifice*.

2 *„Semiramis: pofta izbândirii strâmbe.”* Cantemir face aluzie la politica lui Brâncoveanu, care urmărea să-şi asigure prin intrigi şi bani succes deplin atât în amestecul în treburile Moldovei, cât şi în lupta sa împotriva Cantemireştilor.

3 Grădinile suspendate din Babilon, socotite în Antichitate drept una din cele 7 minuni ale lumii. „Raiul spândzurat”: fericirea nestăruitoare, nestatornică. Aluzie la zadarnicele şi costisitoarele străduinţe ale lui Brâncoveanu de a-şi crea o poziţie politică de mâna întâi.

4 *„Evfrathul: nesaţiul lăcomiii.”* Cantemir consideră că lăcomia ar sta la baza politicii externe a lui Constantin Brâncoveanu.

5 Leul este *„partea moldovenească”*, Moldova.

6 Vulturul este *„partea muntenească”*, pentru Ţara Românească.

7 Conflictul s-ar reduce, după Cantemir, la lupta pentru întâietate dintre cele două ţări româneşti, mai veche decât actuala „începătură a răutăţilor”.

8 În adunare trebuia să fie de faţă nu numai jigănii şi păsări, reprezentând pe moldoveni şi pe munteni, ci şi jigănii şi păsări străine de neam, ca: Papagaia (Ioan Comnen), Privighetoarea (Ieremia Cacavela), Vidra (Constantin Duca) etc., etc.

9 Fiecare dintre patrupedele sau păsările străine chemate urmau să se hotărască pentru totdeauna de a cui parte vor rămâne. În această adunare, care era, după cum spune mai departe însuşi Cantemir, şi a moldovenilor, şi a muntenilor, C. Brâncoveanu căuta să impună la tronul Moldovei un candidat de al său: Mihai Racoviţă *(Struţocămila)*. Domnul muntean se amestecase cu succes şi mai înainte în treburile interne ale Moldovei, făcând şi schimbând pe domni după bunul său plac.

10 *„Ca la un sfat îndată le chemară”*: e vorba de sfatul boierilor munteni şi moldoveni veniţi la Poartă pentru alegerea domnului Moldovei.



Descriptio Moldaviae, scrisă în limba latină, în 1716, la cererea Academiei din Berlin (versiune germană, Leipzig, 1771)

Stil şi limbaj poetic

• Este cunoscut faptul că poezia românească scrisă cunoaşte o apariţie relativ târzie şi o evoluţie lentă, lineară din punct de vedere tematic şi ezitantă sub raport prozodic. Predomină multă vreme în acest domeniu cronica rimată, versul omagial sau cu preocupări general-moralizatoare, într-o exprimare greoaie, discursivă şi cu o prozodie improprie specificului limbii noastre. Primele versuri accentuate intensiv în literatura română se întâlnesc în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir. Aşezate în versuri de N. Stănescu, anumite pasaje din *Istoria ieroglifică* evidenţiază „marile şi profundele calităţi estetice ale tulburătorului Dimitrie Cantemir”, expresivitatea limbajului folosit de acesta în *Istoria ieroglifică*.

Ritmuri poetice moderne

■ MAI DENAINTE

de Nichita Stănescu

Mai denainte decât temeliile Vavilonului
a să zidi
şi Semiramis într-însul
raiul spândzurat
(cel ce din şeapte ale lumii minuni
unul ieste)
a sădi
şi Evfrathul între ale Asii ape
vestitul prin uleţe-i a-i porni,
între crierii Leului
şi tâmplele Vulturului
vivor de chitéle
şi holbură de socotéle
ca aceasta să scorni.
Leul dară de pre pământ
(carile mai tare
şi mai vrăjmaşă
decât toate jigăniile
câte pre faţa pământului să află
a fi,
tuturor ştiut ieste)
şi Vulturul
din văzduh
(carile precum tuturor zburătoarelor
împărat ieste,
cineşi poate presupune?)
în sine şi cu sine
socotindu-să
şi pre amănuntul în samă luându-să,
după a firii sale simţire
aşé să cunoscură,
precum mai tari,
mai iuţi
şi mai putincioasă dihanie decât dânşii
alta a fi să nu poată.
Însă singuri
cu a sa numai ştiinţă.
şi simţire neîndestulându-să,
cu a tuturor a altor ale lumii jigănii
şi paşiri
a lor socoteală să adeverească
şi să întărească
vrură,
ca precum într-acesta chip să fie
către toate dovedind
şi din gura tuturor mărturisire luând
şi împărăţiia ce-şi alesese
şi socoteala ce în gânduri îşi pusese
în véci nemutată
şi neschimbată
să rămâie.
Aşedară, Leul —
jigăniile în patru picioare clătitoare,
iară Vulturul —
pre cele prin aier cu péne
şi cu aripi zburătoare
ca la un sfat îndată le chemară
şi în clipeală
le adunară.

(Nichita Stănescu, *Cartea de recitire*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971)

Activitate independentă

• Comentaţi afirmaţia de mai jos a lui Nichita Stănescu, încercând să transpuneţi în versuri alte pasaje din *Istoria ieroglifică*:

„Mirat eu însumi, aplecat asupra textelor descopăr un mare înaintaş al lui Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, un mare înaintaş egal cu urmaşii săi şi deci mai tulburător."

Fişier bibliografic

Dimitrie Cantemir, ***Istoria ieroglifică***, I, II, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965; Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, ***Istoria limbii române literare***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971; N. Stănescu, ***Cartea de recitire***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971; Ştefan Munteanu, Vasile Ţâra, ***Istoria limbii române literare***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979.

NEOLOGISMELE

• Substantivul neutru „*neologism*” provine din adjectivul grec „*neos*” = „nou” şi din substantivul „logos” = „cuvânt, vorbă”.

• *Neologismul* denumeşte un cuvânt nou, introdus în limbă odată cu noţiunea sau obiectul, amândouă inexistente până atunci în exprimarea orală sau în scris.

Neologismele împrumutate nu îşi păstrează decât rareori forma originară. Mai totdeauna, ele sunt modelate de sistemul fonetic şi morfologic al limbii române.

• În Evul Mediu, cele mai multe neologisme au fost împrumutate din limbile latină şi greacă de către Simion Ştefan, Miron Costin, Radu şi Şerban Greceanu, traducătorii *Bibliei*, de Dimitrie Cantemir şi Stolnicul Constantin Cantacuzino.

• Toţi au adaptat neologismele, fonetic şi morfologic, la structura limbii române, explicându-le semnificaţia. Simion Ştefan şi Miron Costin în notele ce însoţesc textul, Cantemir a introdus înaintea primului capitol din *Istoria ieroglifică* o listă de 260 de neologisme, ordonate alfabetic, sub titlul *Scară a numerelor şi cuvintelor străine tâlcuitoare*, explicate semantic şi etimologic.

În secolul al XIX-lea, în perioada romantică, are loc un proces rapid de modernizare a limbii române, prin împrumuturi neologice diversificate, din limbile franceză, italiană şi germană.

Neologisme formate pe teren autohton

• Alte neologisme au fost create, prin derivare, în interiorul limbii române:

— cu prefixul neologic „*a-*” s-au format neologismele: *apoetic*, *abiotic*, *amoral*, *anormal* etc.

— prin prefixul autohton „*ne-*” de origine slavă, ataşat adjectivelor neologice, au fost create cuvintele: *neoficial*, *neopozabil*, *nepoluant*, *neobedient*, *nefavorabil* ş.a.

— cu prefixoidul „*neo-*” s-au format cuvintele: *neoclasic*, *neogrec*, *neomodernism* etc.

— cu sufixoidul „*-ism*” au fost derivate cuvintele: *sămănătorism*, *poporanism*, *realism*, *simbolism*, *gândirism*, *modernism* ş.a.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

• Reproducem câteva din neologismele înregistrate de Cantemir la litera A; citiţi definiţiile date şi comparaţi-le cu sensurile formulate în *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Sintetizaţi după aceea observaţiile într-un scurt eseu. Aveţi în vedere, în acest sens, şi următoarea opinie a lui S. Puşcariu:

„Neologismul e ca împrumutul extern, absolut necesar în epoci de mari prefaceri; dar pentru ca împrumutul să fie folositor, el trebuie să fie întrebuinţat spre punerea în valoare a bogăţiei naţionale.” (Sextil Puşcariu, *Limba română. I. Privire generală,* Bucureşti, 1976)

• *avocat* lăt. Cela ce trage pentru altul pâra cu plată.
• *agona* el. Lupta care face trupul cu sufletul în ceasul morţii.
• *anatomic* el. Cela ce ştie meşteşugul mădularelor trupului, despicătoriu de stârvuri.
• *anonim* el. Cela ce, izvodind ceva, numele nu i să ştie, fără nume.
• *antidot* el. Leac împotriva boalei ce să dă.
• *alchimiste* arăp. Cela ce sileşte a face din aramă aur, cela ce ştie a preface formele materiei.
• *argument* lăt. Dovadă, cuvânt, voroavă doveditoare.
• *aromate* el. Toate săminţele, ierbile şi unsorile frumos mirositoare.
• *atomuri* el. Lucrul carele într-alt chip sau parte nu să mai poate despărţi, despica, tăia, netăiat.


Theodor Aman, *Petrecere în familie* (fragment)



Theodor Aman, *Serată*

Funcţia neologismelor

• Neologismele au un rol hotărâtor în îmbogăţirea vocabularului limbii române, prin faptul că dublează, prin sinonimie, substantivele, adjectivele şi verbele autohtone; comparaţi:

— *substantive*: dovadă / argument; folosinţă / utilitate; încăpăţânare / obstinaţie; surghiun / exil;

— *adjective*: veşnic / etern; uimit / stupefiat; vremelnic / temporar; vinovat / culpabil;

— *verbe*: osândi / condamna; pedepsi / sancţiona; rugini / oxida; sfătui / consilia.

• Neologismele nuanţează exprimarea scrisă şi orală, prin concizia, claritatea şi proprietatea termenilor.

• Neologismele contribuie la sporirea expresivităţii limbajului şi a funcţiei poetice a limbii.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Cu ajutorul *DEX*-ului, rescrieţi definiţiile următoarelor cuvinte cu sinonimele lor neologice şi comparaţi nuanţele semantice obţinute:

• ascultător — obedient
• ciocnire — coliziune
• nedreptate — inicvitate
• neîndoios — indubitabil
• amăgitor — specios
• neglijenţă — incurie

2. Neologismele au o contribuţie remarcabilă la modernizarea vocabularului limbii române:

— *„persoană”* şi *„individ”* au înlocuit substantivul neogrec „ipochimen”;

— *„incendiu”* a determinat trecerea în masa vocabularului a substantivului *„pojar”*, de origine slavă;

— *„pompier”* a înlăturat substantivul rusesc *„pojarnic”*;

— *„geremea”*, de origine turcă, folosit de Caragiale, ceea ce înseamnă că era încă în uz spre sfârşitul veacului al XIX-lea; a fost substituit de substantivul francez *„amendă”*.

Încercaţi să găsiţi şi alte exemple de acest gen.

3. Sesizaţi modernitatea neologismelor următoare. Aflaţi-le echivalentul, utilizând *Dicţionarul de neologisme: abiotic, indimenticabil, denegare, inexorabil, atehnic, incongruenţă, indubitabil, aporie, inenerabil, imund, ineluctabil*.

4. Subliniaţi neologismele şi determinaţi sursa împrumutului sau modul de formare a cuvântului din elementele primitive ale limbii, prezente în textul de mai jos.

Subliniaţi adverbele compuse şi derivate şi explicaţi modul lor de formare.

Explicaţi neologismele printr-un sinonim sau un grup de cuvinte:

a) *„Elena îl primise cordial. Nu arătase nimic din uimirea ei pentru schimbarea nenorocitului Maxenţiu. În afară de impresia pe care i-o făcuse decrepitudinea, prezenţa lui nu-i pricinuise nici o emoţie. Ieşise cu totul din ciclul de existenţă care cuprindea pe Maxenţiu; intrase în ciclul muzicii lui Bach.”* (H. Papadat-Bengescu)

b) *„Întăritor aerul dimineţii: rece şi acidulat. Soarele străluceşte recent nichelat. Şi satul forfoteşte de soldaţi şi ofiţeri. Vin şi se îndreaptă spre gară, se încrucişează căruţe cu muniţii, chesoane şi lăzi de cartuşe. El salută şi răspunde la salutul altora. Nu cunoaşte pe nimeni. Mulţi îl privesc lung: uniforma nouă, curelele cromate, chipiul abia scos din cutie arată ciudat aici; haine de paradă printre uniformele prăfuite, cu noroi uscat, pătate după îndelung stagiu în şanţuri şi bordeie, pe brânci, în viroage, unde iarba strivită a lăsat urme pe coate şi genunchi.”* (Camil Petrescu)

Activitate independentă

1. Indicaţi pentru neologismele următoare, frecvent întâlnite în limbajul artistic, sinonimele mai vechi din limba română: *avar, calamitate, infern, util, inocent, vers*.

2. Găsiţi sinonimul neologic pentru seria de sinonime autohtone: *sol, crainic, trimis, vestitor*.

3. Explicaţi sensul următoarelor neologisme: *fervoare, adrenalină, filistin, concludent, concesie, butadă, butaforie, burlesc, alocuţiune, elocuţiune*.

4. Alegeţi sensul corect:

— *blasfemie*: blestem, subminare, defăimare a lucrurilor sfinte;

— *fiasco*: succes, filiaţie, eşec;

— *fortuit*: forţat, impus, întâmplător;

— *inextricabil*: complicat, de neînţeles, care nu poate fi stricat;

— *periplu*: tertip, perpetum mobile, călătorie lungă;

— *a extorca*: a înşela, a extirpa, a obţine un profit prin şantaj.



Rafael, *Şcoala din Atena*

UMANISMUL ŞI ILUMINISMUL
(prezentare sintetică)

UMANISMUL

Sensurile şi evoluţia conceptului

1. Umanismul denumeşte o atitudine filosofică prin care omul şi valorile naturii umane sunt aşezate deasupra valorilor materiale, politice şi religioase.

2. Umanismul a fost curentul de gândire care a dominat epoca Renaşterii în secolele XIV–XVI, având expresii strălucite în planul cultural larg, în domeniul creaţiei artistice şi al concepţiilor filosofice. Umanismul atribuie omului valoarea supremă, urmărind, prin intermediul educaţiei, dezvoltarea armonioasă a personalităţii umane.

3. Umanismul se opune fanatismului religios medieval. Intoleranţa religioasă a bisericii catolice a urmărit suprimarea oricărei tendinţe de independenţă spirituală a făpturii umane.

4. Umanismul apropie religia de ritmul de dezvoltare a societăţii şi atribuie fiinţei demnitatea pierdută. Modelelor umane medievale — sfântul şi ascetul — le este opus omul cu întreaga lui existenţă psihică şi intelectuală.

5. În sens restrâns, prin umanism se înţelege totalitatea ştiinţelor umane. Cu acest sens a fost utilizat în Renaştere, unde denumea disciplinele specializate în studiul limbilor şi al literaturilor Antichităţii greco-latine.

Formele istorice ale umanismului

1. Cronologic, întâia formă de umanism este *umanismul Antichităţii*. Gânditorii antici şi-au exprimat încrederea în aptitudinile fiinţei umane de a se perfecţiona sistematic, prin intermediul educaţiei. Disciplinele indispensabile educaţiei erau considerate gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, geometria, astronomia şi muzica.

2. În paralel cu această formă de umanism, s-a dezvoltat un *umanism popular*. În folclorul tuturor popoarelor, în toate timpurile, a existat, prelungită până în zilele noastre, o filosofie despre om, cristalizată în proverbe, maxime şi zicători, în legende, snoave şi basme. Nicolae Iorga vorbea despre „graiul filosofesc" al colindelor, prin care s-au perpetuat în contemporaneitate idei umaniste din cele mai îndepărtate epoci de viaţă istorică. Anton Pann a grupat tematic proverbele autohtone în *Povestea vorbii*, realizând un adevărat cod etic al comportamentului uman ca fiinţă socială.

3. Forma superioară a acestui curent cultural o constituie *umanismul renascentist*, mişcare intelectuală ce caracterizează dezvoltarea spirituală a Europei între secolele XIV-XVI, cu centrul de iradiere în Renaşterea italiană.

Modalităţi de manifestare a umanismului

• În mănăstirile din Italia, Elveţia şi Germania sunt descoperite, analizate şi comentate operele clasice ale Antichităţii.

• Pe lângă aceleaşi lăcaşuri de cult, se înfiinţează ateliere speciale pentru copiatul manuscriselor, iar în oraşe, librării pentru valorificarea lor.

• Se înfiinţează universităţi la Florenţa, Roma, Viena, Paris, Praga, Erfurt, Leipzig, Bar, Cracovia, Budapesta. În Anglia, existau universităţile Oxford, Cambridge, Edinburgh, Glasgow, Aberdeen, Dublin, St. Andrews etc., peste o sută de colegii şi aproximativ o mie de şcoli secundare, şcoli de meserii, inclusiv pentru fete.

• Clericii, principii şi împăraţii Europei creează biblioteci. În anul 1455, Biblioteca Vaticanului avea peste 1 200 de volume. În Anglia, colegiile şi universităţile aveau propriile biblioteci.

• Apariţia tiparului la mijlocul secolului al XV-lea a contribuit la răspândirea operelor literaturii antice.

• Existenţa imprimeriilor din Köln, Strasbourg, Basel, Londra, Oxford, Cambridge, Veneţia, Paris, Milano, Florenţa, Cracovia, Budapesta, Braşov a determinat tipărirea cărţilor în limbile naţionale. Dante şi Boccaccio îşi redactează creaţia în italiană; în 1623, la Londra, sunt tipărite într-un singur volum 36 de piese semnate de Shakespeare, într-un tiraj de o mie de exemplare.

• Redescoperirea şi valorificarea operelor Antichităţii greco-latine a provocat o „renaştere” a ştiinţelor şi artelor, contribuind la modificarea viziunii despre om şi lume: raţiunea şi conştiinţa sunt însuşirile fiinţei umane prin care se diferenţiază de celelalte vieţuitoare. Omul singur îşi poate perfecţiona continuu personalitatea prin educaţie şi cultură.



Neagoe Basarab şi soţia sa, doamna Despina,
reprezentaţi în fresca de la biserica mânăstirii Curtea de Argeş

Reprezentanţii umanismului european

• Marile personalităţi ale umanismului european sunt, în **Italia**: Dante, Boccaccio, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti, Angelo Poliziano; în **Franţa**: François Rabelais, Michele Montaigne, Pierre Ronsard; în **Olanda**: Erasmus din Rotterdam; în **Anglia**: Thomas Morus; în **Germania**: Martin Luther; în **Spania**: Hugo Grotius etc.

Începuturile umanismului în literatura română

• În funcţie de condiţiile sociale, economice şi politice, umanismul de tip renascentist a pătruns mai întâi în Transilvania, în secolul al XV-lea, iar în următoarele două secole se afirmă în Moldova şi în Ţara Românească. Deşi s-a dezvoltat la confluenţa cu umanismul european, umanismul românesc reflectă problematica politică, socială şi culturală specifică societăţii româneşti.

Umanismul românesc reprezintă cel dintâi curent cultural de amploare din Ţările Române. El a fost cultivat de voievozii şi domnitorii interesaţi în consolidarea statului feudal (Neagoe Basarab, Matei Basarab, Iacob Eraclid Despotul, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie Cantemir), de boierii cărturari (Nicolae Olahus, Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Udrişte Năsturel) şi de cărturarii clericii (Dosoftei, Antim Ivireanul).

• În Transilvania, întâiul umanist român de formaţie renascentistă a fost **Nicolaus Olahus** (1493–1568), descendent din marea familie a Drăculeştilor. A avut o amplă corespondenţă cu Erasmus din Rotterdam. În opera sa *Hungaria,* afirmă, cel dintâi, ideea romanităţii, a originii istorice comune şi a unităţii de limbă a poporului român.

Johannes Honterus (1498–1549) şi-a desfăşurat activitatea la Braşov, unde a înfiinţat o tipografie şi un gimnaziu, în care a introdus elemente laice. Lucrarea lui intitulată *Rudimenta Cosmografiae* (1530) a fost utilizată ca manual de geografie şi astronomie în şcolile şi colegiile apusene.

• În Moldova, domnitorul **Despot-Vodă** (1561–1563) se situează la nivelul monarhilor luminaţi ai Europei de la începutul secolului al XVI-lea. Acţionând în spiritul umanismului european, el a elaborat un impunător program cultural, parţial realizat prin înfiinţarea în anul 1562 a „Şcolii latine” de la Cotnari, şcoală condusă de umanistul Iohannes Sommerus (1542–1547), şi a proiectat înfiinţarea unei Academii umanist-ştiinţifice. Şcoala de la Cotnari a existat până în anul 1588, când Petre Şchiopul a cedat-o misiunilor catolice venite în ţara noastră.

Noi orizonturi ale umanismului românesc

• În Ţara Românească, întâiul mare umanist a fost principele **Neagoe Basarab** (1512–1521). Opera sa, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, reprezintă unul din primele documente umaniste autohtone, în care omul şi raţiunea sunt considerate valori esenţiale. Omul poate şi trebuie să fie educat pentru a obţine omul ideal, „desăvârşit şi întreg". Valoarea omului trebuie măsurată numai prin capacitatea şi meritele sale personale.

Urmărind să educe o întreagă societate, de la copil până la marii dregători, Neagoe Basarab afirma un adevărat crez etic. El expune idei despre cinste şi forţa dreptăţii, despre importanţa omeniei şi a vredniciei, despre pace şi război, despre diplomaţia necesară menţinerii păcii şi îmblânzirii duşmanilor.

La două secole după Neagoe Basarab, **Constantin Brâncoveanu** (1688–1714) imprimă o nouă strălucire umanismului, iniţiind un nou stil arhitectonic, stilul brâncovenesc, materializat în palatul de la Mogoşoaia şi în mănăstirea Hurezi.

Coordonatele fundamentale ale umanismului cronicarilor

• Apărut încă din secolul al XV-lea în Transilvania şi din veacul următor în Moldova şi în Ţara Românească, umanismul românesc a cunoscut o epocă de mare dezvoltare în secolul al XVII-lea şi la începutul celui de al XVIII-lea, prin activitatea cronicarilor Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce. Lor li se adaugă complexa personalitate a lui Dimitrie Cantemir.

Toţi cronicarii au o formaţie umanistă, construită pe două izvoare esenţiale: *umanismul popular*, cristalizat în literatura folclorică, şi *umanismul renascentist*, însuşit în şcolile umaniste ale vremii.

Portofoliu de teme

• Pe grupe de trei-patru elevi sau individual, selectaţi citate semnificative pentru umanismul cronicarilor din scrierile acestora; argumentaţi, apoi, într-un eseu de maximum 5 pagini, următoarele aspecte:

1. Cronicarii consemnează evenimentele istorice dintr-un impuls umanist, atribuind istoriei o înaltă valoare educativă.

Gr. Ureche scrie pentru a transmite urmaşilor experienţa înaintaşilor: „*...să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie învăţătură, despre cele rele să se ferească şi să se socotească, iară despre cele bune să urmeze...*"

Ideea a fost reluată de Miron Costin, care dăruieşte cititorului „*atât din truda noastră cât să nu se uite lucrurile şi cursul ţării, de unde au părăsit a scrie răposatul Ureche vornicul...*"

Ion Neculce redactează letopiseţul său tot pentru generaţiile viitoare. El pune la dispoziţia cititorilor o operă instructivă, bazată pe experienţa vieţii sale şi pe învăţătura pe care o dau omului marile întâmplări istorice.

2. Rolul educativ al istoriei se corelează cu responsabilitatea în faţa contemporanilor. Gr. Ureche scrie „*ca să putem afla adevărul*" despre trecut. „*Eu voi da seamă de ale mele, câte scriu*", adaugă Miron Costin. Iar Ion Neculce îşi subliniază obiectivitatea: „*...să nu gândiţi doară pre voia cuiva sau în pizma cuiva, ce precum s-a întâmplat, cu adevăr am scris.*"

3. În viziunea cronicarilor, domnitorul care şi-a subordonat existenţa slujirii ţării devine un elocvent exemplu pentru urmaşi, idee, de asemenea, caracteristică umanismului.

Cu acest scop, Gr. Ureche reînvie, în personalitatea lui Ştefan cel Mare, prototipul ideal al viteazului, iar Ion Neculce elogiază domnia lui D. Cantemir.

4. Alt element al umanismului cronicăresc îl constituie conştiinţa romanităţii poporului român. Cronicarii descoperă şi argumentează convingător latinitatea limbii şi a poporului român, continuitatea neîntreruptă a elementului roman, în Dacia, unitatea de limbă, cultură şi teritoriu a românilor de pretutindeni.

Punctul de plecare se află la Gr. Ureche: „*Românii, câţi se află locuitori în Ţara Românească şi la Ardeal şi la Maramureş, de la un loc sunt cu moldovenii şi toţi de la Râm se trag.*"

Ceilalţi cronicari vor aduce argumente tot mai complexe şi mai convingătoare. Stolnicul Constantin Cantacuzino susţine originea romană, afirmă unitatea poporului român şi dovedeşte cu argumente continuitatea elementului roman în Dacia; în viziunea sa, românii au moştenit, de asemenea, şi civilizaţia clasică romană. D. Cantemir reia aceeaşi problemă în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, iar Miron Costin îi dedică studiul *De neamul moldovenilor*.

5. O altă idee esenţială a umanismului românesc o constituie lupta pentru păstrarea independenţei. Pe această idee se grefează patriotismul cronicarilor, lupta pentru apărarea independenţei se manifestă diferit, de la un cronicar la altul, în funcţie de personalitatea domnitorilor prezenţi, de „creşterea" sau „descreşterea" puterii Imperiului Otoman.

6. Umanismul cronicarilor se caracterizează şi prin reflecţia filosofică asupra condiţiei umane.

Reprezentative sunt, în acest sens, poemul *Viaţa lumii*, în care Miron Costin meditează la fragilitatea fiinţei umane, comparată cu o floare trecătoare, şi romanul *Istoria hieroglifică* de D. Cantemir. Principele român cugetă la destinul omului într-o societate neprielnică dezvoltării personalităţii umane.

În cuprinsul secolului al XVII-lea, Miron Costin (1633–1691) rămâne cel mai de seamă reprezentant al umanismului românesc.

Miron Costin şi conştiinţa identităţii naţionale

• Alături de *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ce continuă cronica lui Gr. Ureche, Miron Costin a redactat trei lucrări cu finalitate comună: demonstrarea unităţii de origine, de limbă şi cultură a poporului român din toate cele trei ţări româneşti.

Cronica Ţării Moldovei şi a Munteniei şi *Istoria în versuri polone despre Ţara Moldovei şi Munteniei*, scrise în limba poloneză, erau destinate informării străinilor şi urmăreau să trezească interesul pentru poporul român în contextul politic şi istoric al epocii.

A treia operă, *De neamul moldovenilor*, redactată în limba română, prezenta compatrioţilor etnogeneza poporului român. În *Predoslovia către cititori*, Miron Costin îşi justifica demersul istoric, apelând la următoarele argumente:

a) scrie cartea cu scopul de a stabili împrejurările istorice în care s-a format poporul roman;

b) urmăreşte să combată falsurile rezultate din interpolările (adăugirile) introduse de Mihail Călugărul şi Simeon Dascălul în cronica lui Ureche;

c) intenţionează să infirme teoriile greşite ale istoricilor străini referitoare la etnogeneza poporului român.

Lucrarea este concepută în spirit umanist, ca o operă de sinteză istorică şi geografică. De-a lungul a şapte capitole, Miron Costin împleteşte datele referitoare la Italia şi Imperiul Roman cu cele referitoare la situaţia Daciei în perioada cuceririi de către Traian, propunându-şi să combată falsurile privitoare la etnogeneza poporului român, pe un ton polemic, uneori vehement, dar totdeauna demn.

Exerciţii de creativitate

1. Argumentaţi, în scris sau oral, propriile opinii asupra semnificaţiei mişcării umaniste în cultura română.

2. Fixaţi-vă asupra unuia dintre reprezentanţii umanismului în literatura română.

Elaboraţi un referat în care să evidenţiaţi contribuţia acestuia la formarea conştiinţei naţionale şi pentru introducerea unor noi forme de expresie culturală.

3. Realizaţi un scurt portret al lui Miron Costin, insistând asupra trăsăturilor morale reprezentative pentru un anumit temperament sugerat de scrierile sale.

4. Comentaţi echilibrul dintre fondul ştiinţific, conţinând argumentaţii sau pledoarii ample, şi stilul elevat sprijinit pe fondul lexical autohton şi pe particularităţile sintactice ale limbii vorbite, în măsură să transforme lucrarea lui Miron Costin într-o carte de aleasă limbă românească şi scrisă cu o intensă participare afectivă.

5. Completaţi fişe cu fragmente de text, din opera lui Miron Costin, în măsură să ilustreze adecvat aspectele afirmate mai sus.

Fişier bibliografic

Andrei Oţetea, ***Renaşterea şi reforma***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968; Cornelia Comarovski, ***Literatura umanismului şi a renaşterii***, I, II, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.



Ieremia Movilă şi familia sa, tablou votiv în biserica mănăstirii Suceviţa

ILUMINISMUL

Condiţii de apariţie

• În secolul al XVIII-lea, în ţările europene dezvoltate — Anglia, Franţa şi Germania — s-a cristalizat o mişcare ideologică, filosofică şi literară denumită ulterior *Epoca luminilor*, *luminism* sau *iluminism*.

Factorul care a favorizat apariţia noului curent pe continentul european a fost influenţa exercitată asupra ţărilor europene de sistemul social-politic englez. Sistemul parlamentar englez, creat în urma revoluţiei burgheze de la 1688, când a fost votată *Declaraţia drepturilor omului*, a stârnit admiraţia gânditorilor francezi. Monarhia era negată în esenţa ei, în primul plan fiind adusă libertatea fiinţei umane. Monarhul este un slujitor al statului, rolul lui este de a garanta fericirea tuturor supuşilor săi. Prosperitatea economică, marile reforme sociale din Anglia au favorizat procesul general de dezvoltare a burgheziei, clasă dinamică şi revoluţionară.

Toate acestea l-au determinat pe Voltaire să afirme, în *Scrisori filosofice* (1734): „*Naţiunea engleză este singura de pe pământ care a reuşit să reglementeze puterea regilor împotrivindu-li-se*"; ea a creat „*această guvernare înţeleaptă, în care principele atotputernic ca să facă binele, este legat de mâini ca să nu poată face rău.*"

Procesul de cristalizare a iluminismului în Franţa a fost impulsionat de apariţia unei mari opere colective, *Enciclopedia*, un vast dicţionar în 17 volume şi alte 11 de planşe, publicat între anii 1751–1780. Realizată de un nucleu de scriitori şi filosofi, *Enciclopedia* — modelul marilor enciclopedii contemporane — a fost întâia sinteză universală a cunoştinţelor acumulate de gândirea umană în domeniile cunoaşterii: filosofie, ştiinţă, economie, literatură, istorie ş.a. Această lucrare a dat un impuls puternic spiritului critic şi a stimulat cercetarea în toate ramurile ştiinţei.

Din Franţa, iluminismul s-a răspândit în celelalte ţări europene, luând aspecte distincte, în funcţie de condiţiile social-istorice şi politice ale fiecărei naţiuni.

Gândirea iluministă. Caracteristici

Iluminismul se afirmă ca o mişcare de idei opusă gândirii feudale. Caracteristicile sale esenţiale sunt următoarele:

1. *Raţionalismul filosofic.* Iluminismul afirmă încrederea în raţiunea umană, însuşire nativă a fiinţei umane, prin care ea îşi defineşte individualitatea specifică.

2. *Spiritul critic.* Gânditorii epocii pun în discuţie, din perspectiva raţiunii, instituţiile feudale: monarhia, religia, sistemul educaţional, sistemul juridic.

3. Idealul politic al epocii este *monarhul luminat*, individul care încurajează progresul naţiunii, contribuie la modernizarea statului, efectuează reforme economice şi politice menite să armonizeze relaţiile sociale în interiorul ţării.

Asemenea monarhi au fost, în aceeaşi perioadă temporală, Iosif al II-lea în Austria, Frederic al II-lea în Germania, Ecaterina a II-a în Rusia.

4. *Exegeza critică a textelor sacre.* Cercetători erudiţi, protestanţi şi catolici, studiază *Biblia,* relevând contradicţiile textului. În anul 1678, apare *Istoria critică a Vechiului Testament,* elaborată de exegetul francez Richard Simon.

5. Omul este considerat un cetăţean al lumii. Patria lui ideală urma să fie Cosmopolis, *Cetatea universală*, în care se va vorbi o limbă unică şi vor fi înlăturate conflictele armate, prejudecăţile politice şi religioase. Filosofii epocii — observa D. Popovici — aşezau apariţia acestui Cosmopolis în anul 2440.

6. *Modelul uman* al iluminismului este filosoful care ia locul modelelor feudale: sfântul, ascetul şi cavalerul. Filosoful este considerat un ghid al umanităţii, singurul capabil să ducă omenirea spre fericire.

7. Educaţia este considerată un drept al tuturor cetăţenilor şi trebuie realizată prin şcoală şi lucrări de popularizare. Ideile pedagogice iluministe au fost sintetizate de romancierul şi filosoful Rousseau în romanul *Emile*.

Iluminismul în literatura europeană

• Marile creaţii ale epocii reflectă ideile iluministe.

În *Robinson Crusoe*, de exemplu, Daniel Defoe aduce un elogiu spiritului întreprinzător al individului; prin *Călătoriile lui Guliver*, Jonathan Swift creează o posibilă proiecţie a unei monarhii „luminate".

În Franţa, ideile iluministe se ivesc în romanele epistolare, *Scrisori persane* de Montesquieu, în *Julia sau Noua Eloiză* de Rousseau, în tragediile *Brutus*, *Zadig*, *Zaira*, *Candide* de Voltaire, în romanele şi eseurile lui Diderot: *Călugăriţa*, *Jacques fatalistul*, *Eseuri despre pictură* etc.

În Germania, iluminismul este reprezentat de Lessing, cu eseul *Laocoon* şi drama *Nathan înţeleptul*. În Italia, idei similare întâlnim în *Ştiinţa nouă* de Giambattista Vico, în comediile lui Carlo Goldoni *Hangiţa* şi *Bădăranii* etc.

ŞCOALA ARDELEANĂ

Contextul istoric şi programul naţional

• În ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea şi în primul sfert al veacului al XIX-lea, ideile iluminismului se răspândesc şi în cele trei principate române.

În Ţara Românească şi Moldova, iluminismul s-a manifestat prin străduinţa marilor personalităţi ale epocii — I. Heliade-Rădulescu şi Gh. Asachi — de a dezvolta învăţământul în limba naţională, şi prin lupta burgheziei pentru egalitate în drepturi cu clasa dominantă şi înlăturarea privilegiilor feudale.

În Transilvania, unde pătrunde mai întâi, iluminismul prezintă trăsături particulare. În raport cu iluminismul apusean, varianta transilvăneană se caracterizează prin abandonarea idealului „Cetăţii universale" în favoarea luptei de eliberare naţională. Această mutaţie a fost determinată de situaţia politică a românilor din Transilvania, principat alipit, prin Diploma leopoldină, din 1691, Imperiului Austriac.

I. Reconstituirea contextului istoric este necesară pentru a înţelege ideologia Şcolii Ardelene.

După Răscoala de la Bobâlna (1437), cele trei naţiuni privilegiate din Transilvania — ungurii, saşii şi secuii — au încheiat pactul intitulat „*Unio trium nationum*". Termenul de „*natio*" este folosit cu sensul juridic medieval de „*grupare cu drepturi politice*". În consecinţă, pe teritoriul Transilvaniei sunt recunoscute trei naţiuni ce se bucurau de privilegii sociale şi politice, şi trei religii: catolică, luterană şi calvină. Românii, cea mai veche şi cea mai numeroasă populaţie a principatului, erau consideraţi „toleraţi", iar religia ortodoxă nu era recunoscută de constituţia ţării.

Austria, care urmărea propagarea catolicismului ca factor de coeziune a imperiului multinaţional, a promis preoţilor şi credincioşilor români ce se vor uni cu biserica Romei drepturi egale cu preoţii şi credincioşii catolici. Înţelegând că unirea este singura modalitate de obţinere a drepturilor politice, Sinodul de la Alba-Iulia acceptă unirea.

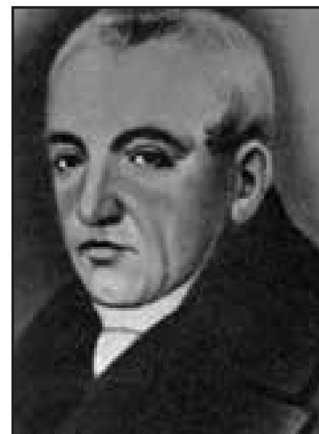
Chiar dacă promisiunile Austriei nu vor fi respectate integral, românii le vor folosi mereu de acum încolo ca punct de plecare în formularea revendicărilor lor istorice. Astfel, în anul 1744, episcopul Inochentie Micu Klein a convocat sinodul general, transformând o instituţie religioasă într-o adunare naţională şi cerând recunoaşterea românilor ca a patra naţiune politică a principatului.

• Pe plan politic, trebuie reţinut memoriul colectiv, *Supplex Libellus Valachorum*, din 1791, prin care se cerea din nou recunoaşterea românilor ca naţiune egală în drepturi cu celelalte naţionalităţi din Transilvania.

• Pe plan cultural, ideile lui Inochentie Micu se reflectă în activitatea de ansamblu a Şcolii Ardelene.



Gheorghe Şincai



Petru Maior

II. Şcoala Ardeleană este mişcarea ideologică şi culturală cu caracter iluminist a intelectualităţii româneşti din Transilvania, care a continuat şi dezvoltat liniile directoare antifeudale şi naţionale ale programului formulat de Inochentie Micu Klein.

Prin principalii săi reprezentanţi — Samuil Micu, Gh. Şincai, Petru Maior şi Ion Budai-Deleanu —, dar şi prin contemporanii şi continuatorii lor mai modeşti — Ion Molnar-Piuaru, Dimitrie Eustatievici, Radu Tempea, Paul Iorgovici, D. Ţichindeal, C. Diaconovici-Loga, Ion Barac, Vasile Aaron ş.a. —, Şcoala Ardeleană a urmărit realizarea unui program cultural menit, pe de o parte, să-i educe pe români în spiritul iluminismului, iar, pe de altă parte, să le susţină cu argumente ştiinţifice revendicările politice.

III. Concepţia istorică. Obligaţi să demonstreze că statutul de „toleraţi" acordat românilor este lipsit de temeinicie, reprezentanţii Şcolii Ardelene au redactat, mai întâi, studii istorice, dintre care cele mai importante sunt:

• *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor* de Samuil Micu. Autorul îşi începe studiul cu prăbuşirea cetăţii Troia şi cu întemeierea legendară a Imperiului Roman, continuând cu istoria politică a ţărilor române şi a bisericii în Ardeal.

• *Hronica românilor şi a mai multor neamuri* de Gh. Şincai începe cu războiul daco-roman din 36 d.Hr., prezentând, în continuare, cronologic, evenimentele istorice.

• *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* de Petru Maior demonstrează, polemic, romanitatea şi continuitatea poporului român.

• În sfârşit, în lucrarea *De originibus populorum Transylvanie,* scrisă în limba latină, dar rămasă în manuscris, Ion Budai-Deleanu este preocupat de originea popoarelor din Transilvania.

Toţi autorii îşi organizează studiile în jurul a trei idei esenţiale:

a) originea pur romană a românilor;
b) continuitatea poporului român pe teritoriul Transilvaniei;
c) teza contractualistă.

• Prima teză, care afirmă, eronat, exterminarea integrală a dacilor, urmărea să demonstreze nobleţea întregului popor: românii sunt cei mai vechi locuitori ai Transilvaniei şi cei mai nobili, pentru că ei sunt urmaşii direcţi ai nobilului popor roman.

• Teza continuităţii este motivată şi argumentată ştiinţific, cu numeroase dovezi. În demonstrarea romanităţii poporului român, argumentelor istorice li se vor adăuga şi argumentele etnografice. Astfel, juristul Damaschin Bojincă, în lucrarea *Anticile romanilor*, urmăreşte în istoria Romei originea unor obiceiuri folclorice româneşti.

• Teza contractualistă, dezvoltată de Gh. Şincai, prezintă aşezarea ungurilor în Transilvania în termenii unui contract social, încheiat între ei şi aristocraţia formaţiunilor statale româneşti, contract încălcat treptat de cei dintâi în secolele următoare.

IV. Concepţia lingvistică. Pe plan lingvistic, corespondentul tezei istorice a romanităţii îl constituie teza latinităţii limbii române.

În lucrările de gramatică — *Elementa linguae Daco-Romane sive valahicae* de Samuil Micu şi Gh. Şincai şi *Temeiurile gramaticii româneşti* de Ion Budai-Deleanu —; în studiile de istorie a limbii — *Dizertaţie pentru începutul limbii române* şi *Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi* de Petru Maior —, în lucrările lexicologice — *Lexicon românesc-nemţesc* de Ion Budai-Deleanu şi, mai ales, în marele dicţionar etimologic *Lexiconul de la Buda*, (1825) —, toţi reprezentanţii Şcolii Ardelene au susţinut următoarele idei:

1. Latinitatea limbii române. Limba română provine din latina clasică (nu din latina populară sau „vulgară”, cum provine, de fapt) şi ar fi fost „coruptă” ulterior, prin amestecul cu alte limbi străine.

2. Purificarea limbii de elementele nelatine şi mai ales de cele slave.

3. Introducerea unei ortografii etimologice în locul celei fonetice, pentru a sublinia suplimentar asemănarea limbii române cu limba latină.

4. Înlocuirea alfabetului chirilic cu alfabetul latin.

V. Activitatea culturală. O contribuţie însemnată au adus reprezentanţii Şcolii Ardelene la dezvoltarea învăţământului şi răspândirea culturii. Gh. Şincai, în funcţia de director al şcolilor, a înfiinţat peste trei sute de şcoli primare.

• **Activitatea literară.** În preocupările Şcolii Ardelene, scrierile literare propriu-zise ocupă un loc secundar. Ion Barac versifică, în manieră populară, *Istoria lui Arghir şi a Elenei*. Unicul mare creator al Şcolii Ardelene rămâne Ion Budai-Deleanu.

• **Ion Budai-Deleanu** (1760 – cca 1820) a lăsat o bogată operă istorică, lingvistică şi literară, depăşindu-şi contemporanii prin orizont cultural şi ştiinţific. Opera sa poetică (poemul *Trei viteji* şi, mai ales, *Ţiganiada*), reprezintă pentru literatura română modernă o primă capodoperă, „comparabilă cu creaţii europene de valoare universală.” (*Dicţionarul Scriitorilor Români*, A-C, Bucureşti, 1995)

• Scrisă la începutul secolului al XIX-lea şi tipărită întâia oară abia la 1875–1877, *Ţiganiada* sau *Tabăra ţiganilor* este expresia ideilor filosofice ale lui Ion Budai-Deleanu şi, în egală măsură, un document literar unic, prin care limba română şi poezia românească îşi fac intrarea în epoca modernă.

Capodoperă literară şi prima epopee scrisă în limba română, *Ţiganiada* îşi are sorgintea în ideologia Luminilor, cuprinzând însă în structura ei elemente renascentiste, elemente baroce şi anumite prefigurări ale romantismului.

Activitate independentă

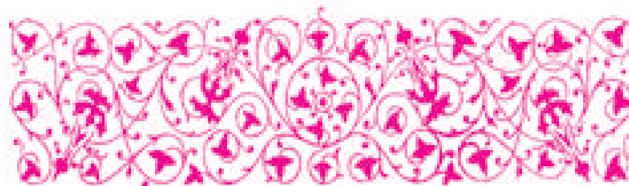
• În urma discuţiilor purtate în jurul conceptelor de *umanism şi iluminism*, realizaţi o compunere, de cel mult patru pagini, având ca temă: *Înnoirea stilurilor literare. Umanism şi iluminism*.

Organizaţi, ulterior, o dezbatere, în care să comentaţi opiniile formulate în expunerile câtorva dintre voi.

Fişier bibliografic

D. Popovici, ***Studii literare, I,*** Cluj, 1972; ***Şcoala Ardeleană***, I, II, ediţie critică, note , bibliografie şi glosar de Florea Fugariu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983; Romul Munteanu, ***Iluminism şi romantism european***, Editura Odeon, Bucureşti, 1998.

TEST DE EVALUARE 1



1. Explicaţi, în două enunţuri, noţiunea de vocabular.	0,50 puncte
2. Demonstraţi, în 5 enunţuri, din ce puncte de vedere poate fi studiat vocabularul.	0,50 puncte
3. Daţi patru exemple care să ilustreze conceptul de calc lingvistic.	0,50 puncte
4. Construiţi câte un enunţ cu formele corect scrise: *desgoli/dezgoli; văruială/vărueală; răsbată/răzbată; Făt-Frumos/Făt Frumos*.	1 punct
5. Definiţi, în două enunţuri, noţiunea de substrat.	0,50 puncte
6. Construiţi câte un enunţ în care termenii *sabie* şi *argint* să fie folosiţi cu sens denotativ şi conotativ.	0,50 puncte
7. Relevaţi, într-o compunere de maximum 15 rânduri, importanţa traducerilor textelor religioase în evoluţia limbii române.	1 punct
8. Relevaţi, în maximum 5 enunţuri, ideea de identitate a românilor, exprimată de Miron Costin în *Predoslovie* la *De neamul moldovenilor*	0,50 puncte
9. Redactaţi o compunere despre viziunea asupra existenţei în scrierile cronicarilor moldoveni.	1 punct
10. Caracterizaţi, în maximum 20 de rânduri, umanismul românesc, integrat în mişcarea umanistă europeană.	2 puncte
11. Notaţi 3–5 caracteristici esenţiale ale Şcolii Ardelene, mişcare de idei integrată în iluminismul european.	1 punct
Din oficiu:	1 punct
TOTAL	10 puncte


Grup de revoluţionari munteni manifestând pentru Constituţia din 11 iunie 1848 (acuarelă de Costache Petrescu)

Studiu de caz

ROLUL LITERATURII ÎN PERIOADA PAŞOPTISTĂ

Cadrul istoric. Epoca paşoptistă

• Caracterizată printr-o puternică manifestare a conştiinţei naţionale în toate provinciile româneşti, perioada fixată cu aproximaţie între 1830–1860 delimitează o epocă distinctă în evoluţia istorică a literaturii române, numită în mod curent şi generic **epoca paşoptistă**. Termenul de *paşoptism* desemnează mişcarea democratică şi revoluţionară care precede, în Ţările Române, Revoluţia de la 1848 şi pregăteşte Unirea Principatelor (1859).

Conştiinţa unităţii naţionale şi necesitatea unei sincronizări a luptei de emancipare din cele trei ţări române a devenit, către 1848, un postulat al cărturarilor progresişti din Muntenia, Moldova şi Ardeal. Intelectualii vremii îşi asumă simultan iniţiativele din care răzbat aceleaşi cerinţe şi obiective de culturalizare a neamului românesc, în domenii din cele mai importante: *învăţământ*, *teatru*, *presă*, *societăţi* şi *asociaţii*.

• Dintre toate formele culturii, *literatura* este considerată, în această perioadă de afirmare, „calea cea mai uşoară şi mai scurtă pentru renaşterea naţiei” (G. Bariţiu).

Această perioadă înseamnă, înainte de toate, epoca începutului literaturii noastre moderne şi romantice. Scriitorii afirmaţi după 1830 instaurează un nou climat literar şi o nouă stare de spirit. Cultura trecutului va fi pusă de acum în discuţie din perspectiva modernizării, adică din cea a acordului cu evoluţia literaturii europene.

• Din punct de vedere al orientărilor literare, se observă că esteticile se juxtapun şi se întrepătrund, ajungându-se, adeseori, la fenomene manifestate aproape concomitent:

a) *teoretizări în spiritul clacisismului* (Ion Heliade Rădulescu, George Bariţiu);

b) *profesiuni de credinţă romantice* (Cezar Bolliac);

c) *meditaţii pe temele cultivate de preromantism* (ruine, morminte etc.), alături de balade (Dimitrie Bolintineanu) şi *fabule* în genul celor scrise de La Fontaine (Gr. Alexandrescu, G. Sion, Anton Pann etc.);

d) *proză de tipul epicului obiectiv* (*Alexandru Lăpuşneanul*), *nuvele şi romane sentimentale* (D. Bolintineanu şi C. Negruzzi), în paralel cu *romanul social de observaţie* (N. Filimon).

Romantismul paşoptist este un romantism specific, colorat naţional. Oameni ai ideilor, dar şi ai faptei, paşoptiştii au fost animaţi mereu de o credinţă sinceră în progres şi în viitorul neamului românesc.

În plan cultural, paşoptiştii au pus bazele învăţământului modern, ale literaturii şi artelor moderne (teatru, muzică, arte plastice etc.), reuşind să îmbine imperativul de a asimila noile formule stilistice moderne cu tendinţa de a recupera fondul tradiţional de gândire, literatura populară, istoria puţin cunoscută a veacurilor dinainte.

• Personalităţi şi creatori care s-au manifestat în diverse registre culturale, paşoptiştii au orientat treptat societatea românească spre obiectivele sale naţionale şi spre imperativele modernizării.

„Arhitect al culturii române moderne” (G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române.* 1. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p. 407), M. Kogălniceanu a îndeplinit rolul unui *îndrumător cultural* (asemănător cu rolul exercitat de Titu Maiorescu după 1866), impunându-se în cultura română ca un prim exponent al spiritului critic şi primul teoretician modern al *specificului naţional*. „Să ne ţinem de limbă, de Istoria noastră, scrie M. Kogălniceanu în *Introducţie*, cum se ţine un om, în primejdie de a se îneca, de prăjina ce i se aruncă spre scăpare.” Prin aceste demersuri ale scriitorilor paşoptişti, direcţia naţională în cultură şi literatură este consolidată teoretic şi larg explicitată prin luarea în considerare a tuturor categoriilor care intră într-un sistem literar: scriitor, sferă de inspiraţie, mijloace artistice, public, cititor etc.


Statuia lui Ion Heliade Rădulescu din Piaţa Universităţii (Bucureşti)

Între clasicism şi romantism

1. Continuând literatura iluministă clasică din epoca de tranziţie, literatura română din perioada 1830–1860 se caracterizează, în primul rând, printr-o trecere treptată de la formula clasică la cea romantică sau prin coexistenţa ambelor metode la unul şi acelaşi scriitor.

Pe întreaga perioadă a literaturii paşoptiste se produce o interesantă coexistenţă de curente. Predominante ca orientare literară, tendinţele preromantice şi romantice se întâlnesc, uneori chiar în cadrul aceleiaşi opere, cu cele clasice şi realiste, spre exemplu la Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi şi V. Alecsandri. „Cei mai bătrâni scriitori ai epocii, scria în acest sens Al. Piru, după un debut clasic, parcurg o fază preromantică, ajungând la un romantism moderat cu încă vizibile reminiscenţe clasice. Este cazul retardatarilor Stamati şi Asachi, născuţi în celălalt secol, în parte al lui Eliade, Negruzzi şi Alexandrescu, născuţi după 1800, întrucâtva al reprezentantului generaţiei celei mai tipic romantice, Alecsandri, venit pe lume în 1819 (în acest an s-au născut Bălcescu, Russo, Bolintineanu, Filimon). Se poate spune chiar că V. Alecsandri a evoluat în sens invers, începând prin a fi romantic şi sfârşind prin a fi clasic.”

2. Opera unor poeţi din această perioadă este dominată de interesul faţă de vechile monumente istorice. Frecventă în literatura romantică, *tema ruinelor* cunoaşte, în apus, o dezvoltare specială în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

În literatura română, imaginea vechilor vestigii istorice, ca simbol al vredniciei şi libertăţii româneşti, apare frecvent în poezia lui V. Cârlova (1808–1831), „preromanticul nostru prin excelenţă” (Dumitru Micu), şi a lui Alexandru Hrisoverghi (1811–1837). În creaţia altor poeţi, meditaţiile pe tema curgerii timpului, din elegiile de esenţă lamartiniană (Ion Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu), alternează cu accentele petrarchiste din sonetele de dragoste ale lui Gh. Asachi.

3. Dintre cei care scriu versuri în această perioadă, alături de V. Alecsandri, Ion Heliade-Rădulescu (1802–1872), Gr. Alexandrescu (1810–1885), Anton Pann (1797–1854) şi D. Bolintineanu (1819–1872) sunt personalităţile care au împlinit profilul literar al epocii printr-o activitate complexă, cu o disponibilitate specială pentru toate genurile.

Romantismul românesc de până la 1860, în cele două ipostaze ale sale, tumultoasă şi patetică în Muntenia, reţinută şi mai decorativă în Moldova, se caracterizează printr-o puternică angajare în istorie, prin voinţa de a îmbrăţişa realitatea şi de a o servi.

Unele teme şi motive de factură estetică diferită, bine individualizate în literatura universală (*fortuna labilis, vanitas vanitatum, fugit irreparabile tempus*), devin în poezia ruinelor sau în poezia erotică pretexte de comentariu patriotic.

Poezia meleagurilor îndepărtate este puţin abordată, scriitorii fiind preocupaţi de necesitatea prezentării peisajului patriei, elementul autohton având prioritate în faţa celui exotic.

■ INTRODUCŢIE
[la *Dacia literară*]
(fragmente)

(…) Numai doi oameni nu pierdură curagiu, ci aşteptară toate de la vreme şi de la împregiurări. Aceştii fură d. aga Asachi şi s. I. Eliad, unul în Moldavia, altul în Valahia păstra în inima lor focul luminător a ştiinţelor. Aşteptarea lor nu fu înşelată. Împregiurări cunoscute de toţi le venită întru ajutor. Aşa, la 1 iunie 1829 în Iaşi, *Albina românească* văzu lumina zilii pentru întâiaşi dată. Puţin după ea se arătă şi *Curierul românesc* în Bucureşti. (…)

O foaie, dar, carea, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională, o foaie carea, făcând abnegaţie de loc, ar fi numai o foaie românească şi prin urmare s-ar îndeletnici cu producţiile româneşti, fie din oricea parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie *Dacia literară*; ne vom sili, pentru că nu avem drum bătut de dânşii, folosindu-ne de cercările şi de ispita lor, vom ave mai puţine greutăţi şi mai mari înlesniri în lucrările noastre.

Dacia, afară de compunerile originale a redacţiei şi conlucrătorilor sei, va primi în coloanele sale cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri româneşti. Aşadar, foaia noastră va fi un repertoriu general a literaturii româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său.

Critica noastră va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmaşi a arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre. Iubitori a păcei, nu vom primi nici în foaia noastră discuţii ce ar pute să se schimbe în vrajbe.

Dorul imitaţiei s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducţii din alte limbi şi încă şi acele de-ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unii literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţeri sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii. Foaia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele.

Redactorul răspunzător, M. Kogălniceanu,
(*Dacia literară*, 19 martie 1840)

Programul revistei *Dacia literară*

• Una dintre iniţiativele care evidenţiază *spiritul critic constructiv* al lui M. Kogălniceanu a fost înfiinţarea, în 1840, a revistei „*Dacia literară*", „întâia revistă de literatură organizată". (G. Călinescu)

Dintre toate revistele literare româneşti din prima jumătate a secolului al XIX-lea, *Dacia literară* este cea mai importantă pentru momentul istoric în care a fost publicată.

• Revista *Dacia literară* a apărut la Iaşi (19 martie – iunie 1840), în total trei numere, sub conducerea lui M. Kogălniceanu, „redactorul răspunzător".

Ideile programatice ale *Daciei literare*

• Paşoptismul a desfăşurat o acţiune critică susţinută, pe două fronturi, „a combătut atât imitaţia pripită şi superficială a Apusului, cât şi închistarea provincială într-un conservatorism fără perspectivă." (Vezi Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966.) Dacă generaţiile dintre 1780–1830 se străduiau să proclame originea latină şi să susţină *necesitatea* unei culturi naţionale, paşoptiştii demonstrează *valoarea* acestei culturi prin istorie, folclor şi filosofie, urmărind cu prioritatea următoarele:

a) unitatea culturală şi naţională a vechii Dacii;

b) necesitatea selecţiei operelor după criteriul valoric;

c) orientarea către o critică obiectivă, spirit critic în aprecierea valorii operelor literare;

d) crearea şi promovarea unei literaturi originale, inspirate din trecutul istoric, din creaţia populară şi din peisajul natural şi social al patriei;

1. Prezentaţi sursele de inspiraţie propuse în *Introducţia* la *Dacia literară*.

2. Dezbateţi, în grupuri de câte patru-cinci elevi/eleve, următoarele aspecte:

a) ideile din *Introducţie*, sinteză a aspiraţiilor unei generaţii;

b) rolul *Introducţiei* în evidenţierea necesităţii selecţiei operei după criteriul valoric;

c) importanţa unei literaturi originale întemeiate pe izvoarele naţionalităţii.

3. Selectaţi, din *Introducţie,* observaţii, sugestii sau idei pe care să le apreciaţi ca fiind de actualitate.

Programul „specificului naţional"

1. Programul revistei *Dacia literară* reprezintă un moment de referinţă pentru întreaga dezvoltare a culturii române moderne.

Transcrieţi, din textul *Introducţiei* la *Dacia literară*, fragmente în măsură să ilustreze teoria *specificului naţional* al literaturii.

2. Comentaţi fragmentul din *Introducţie* în care sunt evidenţiate elementele ce alcătuiesc fizionomia morală a poporului român.

Sub semnul continuităţii

• Revista *Dacia literară* a manifestat în mod strălucit conştiinţa de sine a unei generaţii de mari patrioţi şi valoroşi scriitori români.

• Literatura paşoptistă a reprezentat una din căile cele mai importante pentru redeşteptarea naţională a românilor. Ideile din programul „*Daciei literare*” se impun ca tendinţe dominante în creaţiile literare din această epocă: *literatura trebuie să fie naţională şi să aibă drept model poezia populară, deosebit de elogiată, iar ca izvoare de inspiraţie să domine tradiţia şi frumuseţea naturii patriei*.

1. Elaboraţi o lucrare de tip referat prin care să evidenţiaţi contribuţia epocii paşoptiste la dezvoltarea culturii române moderne. Aveţi în vedere:

a) caracteristicile dominante ale acestei perioade (denumită şi „Cultura eroică”);

b) reprezentaţii (personalităţile întemeietoare);

c) direcţia (domeniile) de acţiune (instituţii, aşezăminte culturale, societăţi, şcoli, presă, reviste, biblioteci, literatură etc.);

d) importanţa programelor teoretice ale unui curent sau ale unei mişcări literare în cristalizarea tendinţelor fundamentale ale acestor orientări.

2. Prezentaţi, într-o expunere susţinută în faţa clasei, profilul uneia dintre personalităţile emblematice ale paşoptismului, insistând asupra următoarelor aspecte:

— succinte elemente biografice;

— modul de racordare la starea de spirit a epocii;

— caracteristici dominante de personalitate;

3. Comentaţi semnificaţia simbolică a titlului revistei *Dacia literară*.

De la paşoptism la junimism

• Acţiunea paşoptiştilor (1830–1860) a generat o juxtapunere de planuri şi de obiective, o coexistenţă de stiluri, curente de gândire, ideologii, direcţii estetice de o mare diversitate: *iluminism, raţionalism, romantism, neoclasicism, umanism, realism, mesianism utopic şi naţional, providenţialism* etc., menite să anticipeze spiritul critic junimist.

ORIENTĂRI ALE LITERATURII PAŞOPTISTE (Sinteză)

Genul şi specia	Autori şi creaţii reprezentative
I. GENUL LIRIC 1. *Pastelul*	Iancu Văcărescu, *Primăvara amorului;* Vasile Alecsandri, *Pasteluri*
2. *Idila*	V. Alecsandri, *Rodica*
3. *Elegia*	V. Cârlova, *Păstorul întristat*; D. Bolintineanu, *O fată tânără pe patul morţii;* V. Alecsandri, *Steluţa*
4. *Meditaţia*	Gr. Alexandrescu, *Meditaţie, Umbra lui Mircea. La Cozia*
5. *Oda* (marşul, imnul)	Vasile Cârlova, *Marşul (Oştirii române)*; V. Alecsandri, *Odă ostaşilor români*
6. *Satira şi epistola*	Gr. Alexandrescu, *Satiră. Duhului meu*
II. GENUL EPIC 1. *Balada de inspiraţie folclorică*	Ion Heliade-Rădulescu, *Zburătorul*
2. *Balada istorică*	D. Bolintineanu, *Muma lui Ştefan cel Mare*
3. *Poemul*	V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie, Dan, căpitan de plai*
4. *Legenda*	V. Alecsandri, *Legenda ciocârliei*
5. *Epopeea*	I.H.Rădulescu, *Anatolida, Michaida* (proiect); Dimitrie Bolintineanu, *Traianada* (proiect)
6. *Fabula*	Al. Donici, *Fabule*; Grigore Alexandrescu, *Fabule*
7. *Snoava*	Anton Pann, *Povestea vorbii*
8. *Schiţa*	I.H. Rădulescu, *Domnul Sarsailă autorul;* C. Negruzzi, *Fiziologia provinţialului*
9. *Poemul în proză*	A. Russo, *Cântarea României*
10. *Proza istorică*	N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*
11. *Nuvela*	C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*
12. *Jurnalul de călătorie*	G. Alexandrescu, *Memorial de călătorie;* V. Alecsandri, *O primblare în munţi, Călătorie în Africa*
13. *Romanul*	M. Kogălniceanu, *Tainele inimei;* D. Bolintineanu, *Manoil, Elena*
14. *Scrisorile*	C. Negruzzi, *Negru pe alb – Scrisori de la un prieten;* I. Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*
15. *Discursul*	M. Kogălniceanu, *Cuvânt pentru deschiderea cursului de istorie naţională*
III. GENUL DRAMATIC 1. *Comedia*	Costache Negruzzi, *Muza de la Burdujăni* V. Alecsandri, *Farmazonul din Hârlău* (1840), *Iorgu dela Sadagura* (1844), *Iaşii în carnaval* (1845), *Chiriţa în Iaşi , Chiriţa în provinţie* (1850–1852)
2. *Cântecele comice*	V. Alecsandri, *Clevetici, ultrademagogul* (1860)


Niccolo Livaditi, *Familia poetului V. Alecsandri*

FORME HIBRIDE ALE CIVILIZAŢIEI ROMÂNEŞTI

Introducere

• Substantivul şi adjectivul „hibrid” desemnează o entitate lipsită de armonie, o civilizaţie alcătuită din elemente disparate, în cazul de faţă rezultatul unui proces istoric determinat de aşezarea geografică a Principatelor Române la confluenţa marilor imperii feudale: otoman, rusesc şi austriac.

Dominaţia străină, persistenţa relaţiilor feudale, fiscalitatea apăsătoare, corupţia inerentă a aparatului de stat ş.a. au generat contraste sociale, politice şi economice în toate domeniile vieţii materiale şi spirituale româneşti. În urma revoluţiei de la 1821 şi a reintroducerii domniilor pământene, confruntarea dintre „vechi şi nou, în care biruinţa greu câştigată va fi a celui din urmă” (Alecu Russo), determină un progres lent, dar ireversibil.

Incipienta dezvoltare a industriei şi a comerţului creează premisele apariţiei burgheziei şi se configurează necesitatea marilor reforme. Organizarea serviciului naţional al poştelor impune dezvoltarea reţelei de şosele, stipulată prin „legea drumurilor”, votată în anul 1845. La Iaşi şi în Bucureşti, se înfiinţează primele şcoli cu limba de predare română. Tinerii intelectuali: Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, I.C. Brătianu, I. Heliade-Rădulescu, Ion Ghica, Ion Ionescu de la Brad, C. Negruzzi ş.a. iniţiază un proces de înnoire a societăţii româneşti: ziare, reviste literare, teatre. Limbajul se modernizează; lexicul epocii fanariote, alcătuit din mulţi termeni turceşti şi neogreceşti, trece treptat în fondul pasiv al vocabularului.

Toate contrastele epocii se reflectă pregnant şi în literatură: *Iaşii şi locuitorii lui la 1840* de Alecu Russo, *Iaşii în 1844*, *Balta Albă*, *Iorgu de Sadagura* de Vasile Alescandri, *O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848* de Ion Ghica etc. Revoluţia de la 1848, consecinţa efervescenţei ideatice şi politice a tinerei generaţii, a creat premisele înfăptuirii României moderne.

Trăsături ale stilului epistolar

• Ca gen literar, epistolei i se subsumau, în epocile mai vechi, scrisorile particulare, obişnuite, cât şi toate operele literare elaborate sub formă de scrisoare: eseuri, romane, poeme etc. În Antichitate, epistola desemna nu numai scrisoarea particulară, ci şi poezia lirică şi didactică, în care autorul, adresându-se unui interlocutor (real sau fictiv), făcea mărturisiri pe diferite teme (Horaţiu, *Epistole*; Ovidiu, *Scrisori din Pont*).

Secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea reprezintă perioada de maximă înflorire a corespondenţelor literare.

În literatura noastră, bine cunoscutele *Scrisori către V. Alescandri* ale lui I. Ghica sunt considerate o capodoperă a memorialisticii româneşti, autorul propunându-şi să relateze numai despre cele *„văzute şi auzite”*. Faptul de a fi scris aceste creaţii sub formă de epistolă nu este decât o convenţie, mărturisită, de altfel, de însuşi Ghica în „Introducere”.

„… ne-am despărţit gândindu-ne amândoi la un gând, zicându-ne: «De ce nu ne-am scrie unul altuia, sub formă de epistole intime, cele ce ne-am povestit într-astă seară; poate că unele din istorioarele noastre ar interesa pe unii dintr-acei cari n-au trăit p-acele vremi?» Şi astfel am început o corespondenţă…”

Scrisorile lui Ghica sunt, de fapt, scrieri independente, care evocă, cu mare artă, momente istorice şi personalităţi diferite, evidenţiate uneori chiar de titlu: *Din vremea lui Caragea*, *Tunsu şi Jianu*, *Şcoala acum cincizeci de ani*, *Din timpul zaverii*, *Nicu Bălcescu*. Valoarea documentară este dublată de o deosebită valoare artistică, epistolele lui Ghica definindu-se în scrisul românesc ca pagini unice de literatură memorialistică, în care pulsează viaţa unei întregi epoci. Ghica se dovedeşte a fi nu numai un bun portretist, ci şi un creator de tablouri de epocă memorabile, ca acela al Bucureştiului bântuit de „ciuma lui Caragea”.

„Spaima intrase în toate inimile şi făcuse să dispară orice simţământ de iubire şi de devotament. Muma îşi părăsea copiii şi bărbatul soţia pe mâinile cioclilor, nişte oameni fără cuget şi fără frică de Dumnezeu. Toţi beţivii, toţi destrămaţii îşi atârnau un şervet roşu de gât, se urcau într-un car cu boi şi porneau pe hoţie din casă în casă. (…) Rareori bolnavul ajungea cu viaţă la câmpul ciumaţilor. De multe ori o măciucă la cap făcea într-o clipă ceea ce era să facă boala în două-trei zile.”

Registrul larg al memorialisticii lui Ghica — sub formă epistolară — fusese anticipat de C. Negruzzi prin ciclul *Negru pe alb*, subintitulat *Scrisori*. În acest context, I. Ghica are meritul de a fi creat la noi „modelul prozei pitoreşti şi descriptive, cu pigment balcanic. (...) Ca şi Neculce, Ghica pictează tablouri de epocă, scene, gesturi, costume, exprimări...” (N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Braşov, 2002)

PROZATORI PAŞOPTIŞTI



Ion Ghica

■ BĂLTĂREŢU

(fragmente)

Londra, 15 august 1884

Scumpul meu amic,

După un lung şir de ani de invaziuni, răzmiriţe şi războaie, litfele streine, nemţi, turci şi muscali, cari se băteau mereu pe biata ţară, se retrăseseră peste Dunăre, peste Carpaţi şi peste Nistru. Împăraţii iscăliseră între dânşii la Passarovitz, la Kuciuk-Kainargic, la Şiştov, la Iaşi şi la Beligrad tot felul de convenţiuni şi de tractate. Oltenia fusese luată de nemţii cu coadă comandaţi de principele Eugeniu de Savoia ş-apoi dată înapoi Valahiei după biruinţele turcilor asupra mareşalului Münich. Bucovina şterpelită, şi Grigorie Ghica, domnul Moldovei, asasinat la Iaşi, Mavrogheni omorât la Rusciuc, Hangerliu descăpăţânat la Bucureşti şi Pasvantoglu cu turcii rebeli alungat peste Dunăre. Boierii pribegi şi surghiuniţi, care luaseră parte unii cu turcii, alţii cu nemţii sau cu muscalii, se întorseseră unul câte unul din ţara turcească sau din ţara ungurească.

Ciumă şi calicie! Spitalele şi mănăstirile, pline de bolnavi şi de cerşetori; românii ţărani, rămaşi în sapă de lemn; codrii şi drumurile, împănate de cete de hoţi cari jefuiau şi căzneau cât ieşea omul din streaja Bucureştilor afară.

Se călcase pe secolul al XIX-lea, şi cerul politic, atât în Occident, cât şi în Orient, era încărcat cu nori negri şi groşi, printre cari nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou. Boierii îngrijaţi de soarta ţării alergau unul de la altul, se adunau, se sfătuiau şi nu mai ştiau la ce sfânt să se mai închine, că şi nemţii, şi muscalii, dacă băteau pe turci, tot pe turta lor trăgeau spuza.

La cererea d-a se da ţării domn pământean, pe bătrânul Pârscoveanu, Poarta răspunsese trimiţând pe un alt fanariot în locul lui Alexandru Moruz, pe Mihai Şuţu.

În seara de Mucenici, boierii cei mai colţaţi erau adunaţi la sfat la banul Dumitrache Ghica, fratele lui Grigorie-vodă, asasinat pentru împotrivirea ce făcuse la darea Bucovinei.

Erau adunaţi la banul bătrânul, cum îi ziceau ca să-l deosebească de doi fii ai săi, Costache şi Scarlat, cari amândoi ajunseseră tot bani mari şi ei. (…)

Boierii erau bogaţi, foarte bogaţi, dar averile lor erau în moşii, în scutelnici, poslujnici şi ţigani. (...) În strâmtoarea de bani în care se aflau, trimiseră să aducă pe Băltăreţu. (...)

Băltăreţu, cum intră în sală, se duse drept la un boier bătrân, căruia toţi îi ziceau „arhon medelnicerul”, şi-l rugă să vestească banului sosirea sa. (...)

— Bine-ai venit, Ştefanache. Am primit scrisori de la frate-meu; te-a făcut baron.

Acel care anunţa Băltăreţului această ştire înveselitoare era un om între două vârste, mai mult bătrân decât tânăr;

gros la burtă, alb şi rumen la faţă şi cu mustăţile rase; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgaţi în cizme ungureşti cu pinteni, jiletcă vărgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roşie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, până la gură, lăsând să iasă d-o palmă două colţuri ascuţite de guler scrobit... Era „prinţipul Zamfir”, amicul intim şi nedezlipit al banului Pană Filipescu. Odinioară bogasier cu prăvălia lângă Bărăţie, iar acum fiu din flori al Mariei Terezii, şi prin urmare frate vitreg cu Iosif şi cu Leopold al Austriei. (...)

— Tăceţi din gură, nebunilor — zise un logofăt — să ne spuie conul Ştefan cum a fost când era să-l arunce Mavrogheni de sus din Turnul Colţei. (...)

Şi Băltăreţu începu povestirea:

— Era cam pe la Vinerea Mare, când mă pomenesc până în ziuă că mă cheamă vodă; zic îndată de-mi pune şaua pe cal şi alerg la curte. Mavrogheni sta la fereastră; cum mă vede, se dă jos în capul scărei, sare ca o maimuţă pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! cu poturi scurţi până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci şi legat turceşte. N-apucasem să mă dau dupe cal, şi-mi zice: „Vino după mine!” ş-o retează la fugă la deal, d-abia mă ţineam după dânsul!… Deodată, văd că se opreşte la Colţea, descalecă, intră în biserică, se închină la toate icoanele şi, când să iasă, stă la uşă şi mă întreabă răstit: „Trimis-ai haraciul la Poartă?” Eu îi răspunsei: „Da, măria-ta, dar n-am găsit mahmudele şi am fost silit de am pus de a topit nişte scule de aur şi toată argintăria câte le aveam lăsate şi de unii şi de alţii amanet la mine, le-am făcut bulgări de aur şi de argint şi i-am trimis la Stavracolu ca să-i bată la tarapana cu tura de mahmudele şi beşlici. Aştept din ceas în ceas să pice lipcanul cu ţidula paşii de la Rusciuc.” „Aferim! îmi zise, bătându-mă pe spate. Vino sus să mănânci cu mine.” Şi-o ia la fugă pe scara clopotniţei. Mă suiam după dânsul gâfâind, mă gândeam la cinstea cea mare la care am ajuns şi la câştigul ce era să-mi aducă ştirea când s-o duce vestea prin târg că am mâncat cu vodă la masă. Când ajunserăm sus de tot dasupra clopotului celui mare, de unde vezi omul jos numai cât o vrabie, deodată mă cheamă lângă dânsul la o ferestruie, şi-mi zice: „Ia te uită de ici; mult e până jos?” „Mult, măria-ta — îi răspunsei —d-ar cădea cineva d-aici, ar fi vai de el; nici praful nu s-ar alege de dânsul.” „Ştii c-am visat pe sfântul Nicolae azinoapte”, îmi zise râzând. „Eşti bun la Dumnezeu, măria-ta, şi d-aia a venit sfântul să te vază.” „Aşa cred şi eu — îmi zise, uitându-se în ochii mei —, dar nu ştii că mi-a zis să te azvârl d-aicea jos.” Când am auzit aşa, am îngheţat; mi s-a tăiat picioarele şi mi s-a muiat vinele, de era să cad, fără să mă mai arunce cineva. Ştiam că era în stare s-o facă, fiara! Când aud încetişor un glas că-mi zice la ureche: „Zi-i că ai visat şi tu pe sfântul Spiridon, ţi-a cerut să-i aprinzi o făclie de cincizeci de pungi de bani şi că, de te-o arunca după fereastra aia, mori şi rămâne sfântul fără lumânare.” Acel care-mi şoptea aceste cuvinte era Sava Arnăutul. Repetai şi eu vorbele lui ca papagalul, clănţănindu-mi dinţii în gură de frică. „Ei, dacă e aşa — îmi zise atunci Mavrogheni — trimite pe Sava să-i cumpere făclia.” Muiai condeiul în călimările de la brâu, scrisei zarafului meu din hanul „Sfântului Gheorghe”, şi peste o jumătate de ceas Sava se întoarse cu o lumânărică de trei parale; mi-o dete în mână, făcu cu ochiul lui vodă şi ne deterăm jos binişor cu toţii din turn. Eram mai mult mort decât viu. Cum am ajuns acasă, am căzut la aşternut şi am zăcut trei săptămâni de gălbinare.

— O sfecliseşi, zise prinţipul Zamfir. (...)

Iată că vine medelnicerul din casă de la boieri şi pofteşte pe Băltăreţu. (...)

— N-avem bani, şi d-aia am trimis la dumneata, nene Ştefane, să ne înlesneşti, să ne împrumuţi, cu siguranţă, se înţelege, cu amanet de moşii.

Băltăreţu îşi pune bărbia în pumn, se gândeşte, tuşeşte şi răspunse:

— De! boieri dumneavoastră! cum ştiţi că e mai bine, că acu dumneavoastră sunteţi ţara, cum se zice, pânea şi cuţitul; le ştiţi pe toate şi de bine şi de rău. Noi suntem nişte păcătoşi, nişte proşti! Facem cum ne ziceţi; dar unde să vă găsesc eu bani în ziua de astăzi, păcătosul de mine?! Că am să iau din toate părţile; stau cu sipeturile pline de amaneturi şi de sineturi, şi nimeni nu-mi plăteşte; că de! ce să zică cineva, nici n-au de unde. La vreo doi-trei armeni numai a rămas ceva parale; dar unde te poţi apropia de ei? Săptămâna trecută, nu mai departe, am avut o trebuinţă de-mi crăpa buza de două sute de mahmudele şi m-am împrumutat de la Manuc, zece la pungă pe lună (24 %); i-am dat, ce să fac? eram strâns de gât.

După multe rugăminte şi făgăduieli de tot felul, că i se va înlesni luarea otcupului vămilor, al ocnelor ş-al poştelor, Băltăreţu s-a înduplecat în sfârşit a împrumuta pe Dudescu cu $7^1/_2$ la pungă pe lună (18 %), primind amanet toate moşiile. La dobândă adăogând comisionul bancherilor şi schimbul banilor cu Lipsca şi cu Viena, împrumutul venea la 30 şi 40 % pe an.

Pe când ieşise cloşca pe cer, boierii intrau unul după altul în butcile lor, fiecare precedată de două masalale; Dudescu intră acasă, ca să-şi facă pregătirile de drum.

Nu trecuseră trei ani de la acea seară, şi averea cea a Dudescului, case şi moşii, trecuse în mâinile Băltăreţului. Pe fiecare lună, acest cămătar îi scotea câte o moşie la mezat şi, negăsindu-se concurenţi, moşia rămânea pe seama lui, pe nimic; moşii cari dau astăzi cinci şi şase mii de galbeni pe an, le-a luat Băltăreţu de la mezat, la Cochii-Vechi, pe trei şi patru mii de lei, galbenul valorând şapte lei.

Unde e astăzi averea Băltăreţului? Nimeni nu ştie.

(Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Ed. Minerva, 1972)

TEXT ŞI INTERPRETARE

I. Ghica — creator de portrete şi tablouri

• În scrisoarea intitulată *Băltăreţu*, „fuziunea dintre memorie şi imaginaţie e atât de puternică, încât cele două planuri cu greu mai pot fi deosebite. Întregul talent al lui Ghica se dezvăluie aici: patosul evocator, ştiinţa descrierii, arta portretului, capacitatea de a surprinde particularităţile vorbirii personajelor, simţul grotescului, al comicului şi al terifiantului.” (Gh. Crăciun, *Istoria didactică a literaturii române*, Editura „Magister”, 1997)

• Precedate de *Convorbirile economice* şi redactate destul de târziu, în 1879, după vârsta de şaizeci de ani, cu intenţia de a reconstitui mai degrabă adevăruri trăite şi nu de a face operă de ficţiune, *Scrisorile către Vasile Alecsandri* dezvăluie adevărata vocaţie de memorialist a lui I. Ghica.

• „Capodopera *Scrisorilor*… lui I. Ghica este *Băltăreţu*. Nicăieri n-a împletit prozatorul mai bine imaginaţia cu darurile memorialistului. (…) Intrarea în scenă a lui Băltăreţu, personaj mai mult lugubru decât pitoresc, ne introduce în plin Balzac. (…) Psihologia e foarte *realistă*.”

(N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* vol. I)

„Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în naraţiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne prezenta o scenă în acţiune. Ceea ce-l preocupă atunci când face să vorbească pe vreunul din eroii săi este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică şi oarecum glasul tânărului său.”

(Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*).



I. A. Schoeft, *Portretul logofătului Alecu Ghica*

Literatura memorialistică şi epistolară

1. Comentaţi atitudinea lui I. Ghica faţă de scris, având în vedere şi următoarele mărturisiri de credinţă ale acestuia:

a) „Mie nu-mi este iertat să scriu decât numai atunci când pot spune un adevăr.”

b) „La noi cine să te lumineze asupra celor petrecute la începutul secolului? Bătrânii care ştiau au dispărut şi dispar câte unul; cei tineri nu ştiu sau, dacă ştiu, ştiu rău; scrieri contemporane avem foarte puţine sau nicidecum. Înainte vreme tot se mai găsea din timp în timp câte un boier, câte un logofăt, un Ureche, un Costin, un Neculce, un Greceanu, uricari, letopiseţi şi cronicari istoriografi, care înregistrau zi de zi, oră de oră cele ce se petreceau.”

2. Relevaţi, cu argumente din textul reprodus în manual, particularităţile artistice ale prozei lui Ion Ghica. Aveţi în vedere şi următoarea opinie critică:

„Sub pana lui Ghica, trecutul reînvie cu o uimitoare prospeţime, veridic şi înconjurat, totodată, de o aură de fabulos. Senzaţia de viaţă care pulsează în aceste amintiri provine din plasticitatea luxuriantă a descrierilor şi din naturaleţea cuceritoare a dialogului.” (*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Bucureşti, 1979).

3. Evidenţiaţi modul cum se realizează atmosfera de epocă.

4. Nu mai puţin expresive decât tablourile de epocă sunt portretele. Caracterizarea personajelor ilustrează rigoarea observaţiei realiste şi reflectă, în unele situaţii, judecata morală a autorului. Susţineţi, cu argumente din text, că I. Ghica dovedeşte putere de observaţie şi o artă desăvârşită de a realiza portrete remarcabile.

5. Dovedindu-se a fi fascinat de culoare, fantezia scriitorului e mai mult plastică, acesta fiind un evocator lucid, cu o detaşare adesea ironică faţă de trecut. De la realitatea curat biografică („dorinţa de a reda obiectiv adevărul istoric” – N. Manolescu), I. Ghica trece la imaginaţie.

Demonstraţi cum se produce această alunecare în ficţiune şi prin ce mijloace o sugerează autorul.

6. Ghica surprinde vorbirea personajelor cu o rară autenticitate şi forţă dramatică.

Identificaţi, în replicile personajelor din textul pe care îl reproducem în pagina următoare din *Băltăreţu*, preocuparea autorului de a reţine vorbirea acestora, prin notarea exactă a particularităţilor lexicale:

„La cuvintele acestuia, prinţipul Zamfir, care se temea să nu întărâte mai rău pe Manea, începu a râde cu hohot, frecându-se pe obraz şi zicând:

— Intri şi tu în vorbă nepoftit, păianjene: Bine să-i fie lui Mustafa-Paşa! Aşa să pată dacă e turc! Să se facă şi el creştin odată şi să se isprăvească. O mâncă cât de bună Mustafa; ş-acu mă ustură. Dă spurcatu e nebun, nu se încurcă, parc-ar da într-un bou. Aşa e, dacă mănâncă numai lumânări de seu, ca ungurii; ş-aseară era cu o lumânare în gură; a înghiţit-o cu feştilă cu tot.

— Mănânc lumânări, mă! răspunse Manea, ca să mă luminez pe din năuntru, mă! Dar tu, care bei la vin ca o butie, ce-o fi în capul tău, întuneric şi beznă, mă! ca într-o pimniţă oarbă, mă!"

Oralitatea ca specific al naraţiunii

• Proza lui Ion Ghica se distinge prin următoarele elemente de stil: a) prezenţa unor procedee specifice limbii vorbite; b) utilizarea registrului lexical popular; c) caracterizarea psihologiei personajelor prin selectarea unor forme populare, specifice graiului muntenesc sau prin limbajul familiar.

• „Memorialistica presupune o viziune mai exactă, o perspectivă veridică asupra evenimentelor evocate, ea referindu-se la nişte fapte de viaţă precise, trăite de obicei de autor şi unde ficţiunea operează cu multă prudenţă."

(D. Păcurariu)

„Colecţia lui Ghica este integrală, distribuită pe săli şi epoci, formând uneori serii de generaţii (...). Prezentările sunt dioramice, întrunind toate elementele pătrunderii modului de existenţă al individului. (...) Împreună cu darul constructiv, Ion Ghica are un talent de narator incomparabil, o imaginaţie arabă. Punctele lui de plecare sunt documentare, amintiri, studii economice, sociale. În mijlocul celui mai arid memoriu, prozatorul trece la anecdotă, câteodată dramatizând, jucând pe rând toate rolurile." (G. Călinescu)

„Fără a avea darul născocirii de întâmplări, Ghica este un incomparabil povestitor de lucruri văzute şi trăite, un evocator plin de culoare al primilor şaizeci de ani din secolul al XIX-lea. În anumite puncte, rememorarea scriitorului ia aspect de generalizare caracterologică, de pildă în scrisoarea *Băltăreţu*, unde apare figura unui cămătar de la începutul secolului al XIX-lea." (Al. Piru)



L. Stawski, O vedere a Iaşilor la 1842 (fragment)

Modalităţile narării

1. Prezentaţi, pe scurt, întâmplarea al cărei erou a devenit Băltăreţu.

2. Urmăriţi modul de organizare a conţinutului povestirii relatate de Băltăreţu, insistând asupra următoarelor aspecte:

a) relatarea evenimentelor de către personajul principal al întâmplării;

b) forma în care sunt redate evenimentele din naraţiune (gradarea expunerii, dozarea efectelor psihologice asupra auditoriului).

Stil şi limbaj artistic

1. Analizaţi fragmentele de text reproduse în manual din punct de vedere fonetic şi lexical, deosebind termenii populari de cei regionali.

2. Remarcaţi oralitatea stilului în povestirea pe care Băltăreţu o prezintă în faţa boierilor sosiţi la curtea boierului Ghica. Urmăriţi impresia de autenticitate şi spontaneitate realizată prin coexistenţa stilului indirect liber cu relatarea propriu-zisă.

3. Transcrieţi, din scrisoarea *Băltăreţu* de I. Ghica, cel puţin două fraze care să ilustreze expresivitatea stilului autorului, rezultată din:

a) îmbinarea exprimării directe cu cea indirectă;

b) îmbinarea, în aceeaşi frază, a gândului scriitorului cu cel al personajului.

4. Transpuneţi, din textele reproduse din *Băltăreţu,* fragmente de stil direct în stil indirect, evidenţiind modificările pe care le presupune această trecere.

5. Transcrieţi, din scrisoarea *Băltăreţu* de Ion Ghica, câte două fragmente în care oralitatea textului se realizează prin:

a) exclamaţii şi interogaţii;

b) interjecţii şi vocative.

Tradiţii ale prozei memorialistice

• De la început şi până târziu, în epoca desăvârşirii ei, proza românească a fost precumpănitor memorialistică. Rămân concludente, în acest sens, operele cronicarilor, prin evocările bazate nu numai pe documente şi izvoare, ci pornind adesea de la amintiri şi mărturii personale. Sub aceleaşi auspicii stă în cea mai mare parte şi proza literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi din deceniile următoare, începând cu literatura de călătorii, reprezentată de Dinicu Golescu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri, Ion Codru Drăguşanu, Dimitrie Rallet, Nicolae Filimon, de exemplu, precizând că, în aceste cazuri, scriitorii se referă la o realitate foarte apropiată în timp, pe când Ghica evocă oameni şi întâmplări din perspectiva, adesea, a peste 50 de ani în urmă. Caracterul memorialistic al prozei lui Alecsandri, de exemplu, constă nu numai în prezentarea cu predilecţie a unor amintiri proprii, ci şi în faptul că modalitatea povestirii devine, în cele mai multe dintre prozele sale, rememorativă (*Balta albă* sau *Istoria unui galben*).

Acelaşi lucru se poate afirma şi în legătură cu proza lui M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi, cu deosebire că, prin scrisorile sale (*Negru pe alb*), C. Negruzzi îl anunţă direct pe Ion Ghica.

• După propriile-i mărturisiri — menţionate şi în paginile anterioare —, Ion Ghica primise pentru redactarea *Scrisorilor* primul îndemn de la V. Alecsandri, care intuise în prietenul său un mare talent de povestitor şi-l încuraja astfel să se valorifice în proza memorialistică. „Într-o seară lungă de iarnă, mărturiseşte I. Ghica, pe când ninsoarea bătea în geamuri, aşezaţi pe jăţuri la gura sobei, dinaintea unei flăcări dulci şi luminoase, am petrecut ore întregi şi plăcute cu amicul Vasile Alecsandri, povestindu-ne unul altuia suvenirile noastre din tinereţe. Se apropia de ziuă când ne-am adus aminte de camerile noastre de culcat şi ne-am despărţit, găsindu-ne amândoi la un gând şi zicându-ne: «De ce nu ne-am scrie unul altuia, sub formă de epistole intime, cele ce ne-am povestit într-astă seară; poate că unele din istorioarele noastre ar interesa pe unii dintr-acei care n-au trăit pe acele vremi?» Şi astfel am început o corespondenţă deşi adesea întreruptă, dar pe care am reînnoit-o de câte ori ocupaţiunile ne-au permis; corespondenţă în care ne-am ferit de orice invective, fără însă a ne abate niciodată a spune adevărul."

• Dincolo de valoarea istorico-documentară, opera memorialistică a lui Ghica, prin caracterul ei variat, prezintă şi o anumită valoare literară. *Scrisorile* oferă astfel aspectul unei succesiuni de tablouri din ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, cu domnia lui Mavrogheni-vodă, completate cu imagini de la începutul secolului al XIX-lea (*Băltăreţu, Polcovnicu, Ioniţă Ceganu*). Suita de imagini continuă cu anii domniei lui Caragea (*Din vremea lui Caragea*) şi cu răscoala eteriştilor şi a lui Tudor Vladimirescu, până la războiul ruso-turc din 1828–1829 (*Din timpul Zavarei*) şi domnia lui Grigore Ghica (*Cluceru Alecu Gheorghescu, Un bal la curte în 1827*). Scriitorul înfăţişează întâmplări şi oameni, obiceiuri în general cunoscute doar din relatările altora. Deosebit de animate sunt scrisorile în care sunt evocate episoade şi întâmplări la care scriitorul n-a fost doar martor ocular, ci a participat entuziast, cu rol nu o dată conducător (*Amintiri despre Grigore Alexandrescu, Nicu Bălcescu, Pericle Ghica, O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848*). La fel de interesante sunt imaginile în legătură cu starea învăţământului în ţările române înainte de 1830 (*Şcoala acum 50 de ani, Dascăli greci şi dascăli români*). (Vezi şi D. Păcurariu, *Ion Ghica*).

Muncă independentă

1. Identificaţi, în textul reprodus în manual, aspecte prin care să susţineţi caracterul memorialistic şi epistolar al prozei lui Ion Ghica.

2. Urmăriţi şi comentaţi tehnica notării detaliilor semnificative în evidenţierea autenticităţii analitice a momentelor din opera literară *Băltăreţu*.

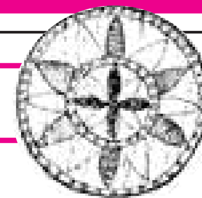
3. Evocaţi cadrul şi atmosfera întrunirilor boierilor, descrise de I. Ghica în opera literară *Băltăreţu*.

4. Observaţi particularităţile lexicale ale stilului folosit de Ion Ghica în *Băltăreţu* şi arătaţi funcţia limbajului în portretizarea personajelor.

5. Reconstituiţi tabloul de moravuri al epocii, pornind de la mentalitatea şi comportamentul personajelor descrise.

Fişier bibliografic

T. Vianu, ***Arta prozatorilor români,*** EPL, Bucureşti, 1966; G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** Ediţia a II-a, Bucureşti, 1982; Al. Piru, ***Istoria literaturii române de la începuturi până azi,*** Ed. Univers, 1981; D. Păcurariu, ***Ion Ghica***, E.L. Bucureşti, 1965; Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române***, vol. I, Ed. Aula, Braşov, 2002; Ion Roman, ***Viaţa lui Ion Ghica***, Bucureşti, Ed. Albatros, 1970; Mihai Gafiţa, ***Faţa ascunsă a lunii***, Bucureşti, Cartea Românească, 1974.



STILUL DIRECT

Generalităţi

• **Stilul vorbirii:** ansamblul procedeelor sintactice prin care este reprodusă o replică, în exprimarea curentă sau în textul literar.

• Pentru a reproduce ideile, gândurile sau sentimentele cuiva există două modalităţi sintactice distincte: *stilul direct* şi *stilul indirect*. Pentru ambele procedee se folosesc şi noţiunile de *„vorbire directă”* şi *„vorbire indirectă”*, iar, uneori, termenul *„discurs direct”*.

În amândouă situaţiile, enunţurile reproduse sunt introduse prin *cuvinte de declaraţie (verbe dicendi)*. Diferenţa dintre aceste enunţuri este determinată de raportul sintactic dintre enunţul reprodus şi cuvântul de declaraţie ce îl introduce.

a) Textul reprodus este independent sintactic faţă de cuvântul de declaraţie, adică este introdus prin două puncte, linie de dialog sau ghilimele (**stilul direct**):

„Ramona mi-a spus:

— Am cumpărat o nouă ediţie din poeziile lui Eminescu.”

b) Textul reprodus este subordonat sintactic faţă de cuvântul de declaraţie, adică este introdus printr-o conjuncţie subordonatoare (**stilul indirect**):

„Ramona mi-a spus că a cumpărat o nouă ediţie din poeziile lui Eminescu.”

• Cele mai frecvente verbe de declaraţie sunt: *a zice, a spune, a răspunde, a întreba, a constata, a nega, a exclama, a afirma* etc.

În afara acestor verbe pot avea valoare de verbe dicendi şi alte cuvinte ce exprimă ideea de comunicare.

• **Stilul direct** se introduce şi prin cuvinte fără nici o legătură cu verbele de declaraţie.



Biserica Colţii din Bucureşti la 1802 – desen de Ioan sin Dobre (Dobrescu) sec. XIX

Stilul direct

• Stilul sau vorbirea directă constituie un procedeu sintactic prin care vorbitorul îşi exprimă direct, cu fidelitate reală sau presupusă, spusele proprii, o situaţie de fapt sau spusele altcuiva.

Această modalitate de relatare este frecvent utilizată în comunicarea interpersonală, în modurile de expunere din literatura cultă şi populară şi în celelalte stiluri funcţionale, specifice limbii literare.

• Stilul direct se caracterizează prin:

– dependenţa de un verb de declaraţie (*verb dicendi*);

– independenţa din punctul de vedere al subordonării sintactice;

– conservă intonaţia cu care a fost pronunţată replica.

• Intonaţia, marcată grafic prin semnele de punctuaţie, este singurul element revelator al replicii în vorbire directă în cazul în care lipseşte verbul de declaraţie.

• Valoarea stilistică poate fi interpretată din două perspective:

a) atitudinea subiectivă a locutorului;

b) atitudinea obiectivă a autorului/naratorului.

• Stilul sau vorbirea directă citează textual conţinutul unei comunicări rostite de altcineva *într-un timp anterior relatării ei efective* de către subiectul vorbitor:

„*— Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu, răspunse Lăpuşneanul...*”

(C. Negruzzi)

Caracteristici formale

1. Stilul direct conservă în vorbire şi în scris elementele suprasegmentale ale comunicării: accentul, pauza, redată în scris prin puncte de suspensie, intonaţia dubitativă, exclamativă şi interogativă. Selectaţi fragmente de texte din operele literare studiate în măsură să ilustreze elementele suprasegmentale enumerate mai sus.

2. Parcurgeţi primul paragraf reprodus din opera literară *Băltăreţu* de I. Ghica şi identificaţi diversele aspecte ale stilului direct.

3. Alegeţi din schiţele lui Caragiale o pagină cu vorbire directă.

4. Alcătuiţi o scurtă compunere liberă folosind vorbirea directă.


Iosif Iser, *Peisaj la Dunăre*

Dezbatere

ROMÂNIA, ÎNTRE ORIENT ŞI OCCIDENT

Introducere

• Substantivul „orient” denumeşte punctul cardinal situat în direcţia de unde răsare soarele şi, prin extensie, teritoriul situat la est faţă de partea occidentală a Europei, cuprinzând Orientul Apropiat şi Extremul Orient; substantivul antonimic, „occident”, denumeşte marginea orizontului unde apune soarele, precum şi spaţiul geografic aferent, din centrul, vestul Europei şi America de Nord.

• În filosofia culturii, noţiunile „orient” şi „occident” alcătuiesc reperele spaţiale la confluenţa cărora se întâlnesc două unităţi spirituale antitetice şi cărora le corespund „două mentalităţi bazate pe filosofii diferite”, după cum constata Anton Dimitriu în lucrarea *Orient şi Occident* (1943). În acest spaţiu de frontieră, unde se află Europa de Sud-Est şi Peninsula Balcanică, s-au conturat ulterior noţiunile de „balcanism”, cu valenţele lui literare, şi „balcanistică”, ansamblu de studii şi cercetări referitoare la limba, folclorul, etnografia şi istoria popoarelor balcanice.

Analizând aspectele balcanismului din perspectiva istoricului, N. Iorga raporta ţara noastră la spaţiul balcanic prin trei argumente: unul istoric – substratul traco-iliric; altul lingvistic – dialectele limbii române, aromâna şi meglenoromâna, diseminate în Balcani, iar ultimul, geografic – prin Dobrogea avem o legătură directă cu spaţiul balcanic (*Histoire des Etats Balkanuques*, 1914). Manifestând mereu o aspiraţie nativă spre Occident, dar legaţi de mozaicul etnic al regiunii, românii, „neam carpatic”, au asimilat tradiţiile balcanice, alcătuindu-şi o structură individualizată în romanitatea europeană.

Tudor Vianu subliniază „componenta balcanică” din firea românului, „mai cu seamă a valahului de la Dunăre”. Dar aduce şi o altă nuanţă. Psihologia românului, aşa cum s-a conturat „într-un veac şi mai bine de literatură cultă, a pus în valoare năzuinţa lui către Occidentul latin în care trăiesc neamurile înrudite cu el, fie substratul lui patriarhal şi rural, care i-a îngăduit să se păstreze de-a lungul atâtor veacuri neprielnice”. El a dus cu sine, prin ani, idealul „unei demnităţi căutate fie în integrarea culturii occidentale, fie în perpetuarea vechiului fond autohton, depozit al unor virtuţi simple şi durabile.” Din aceste motive, „balcanismul” a devenit pentru intelectualul şi ţăranul român „o categorie inferioară”, demnă mai degrabă să fie combătută” (*Ion Barbu*, 1930).

• Aşa se explică relativa lipsă de ecou în spaţiul literar românesc a rapsodului otoman Nasr ed-Din Khodja, personaj caracterizat de Dimitrie Cantemir în *Istoria Imperiului Otoman*: „*bufonul – maskarlâk-ul – sau mai bine Esopul turc.*” Fabulele lui Khodja, tipărite la Constantinopol în 1837, au fost traduse de Anton Pann, cunoscător al limbii turceşti, care a autohtonizat numele autorului în volumul *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*.

• Treptat, poezia şi proza explorează valenţele artistice ale mentalului sud-est european dintr-un unghi parodic — cu accent pe derizoriu şi pe componentele sale caracteriale negative: lene, dezinteres, dorinţă de parvenire —, şi un altul axat pe elementele spiritualităţii balcanice: contemplaţia, înţelepciunea orientală, reflecţia meditativă.

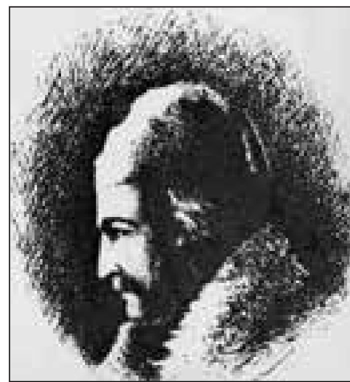
• Pe această filieră pătrunde în universul ficţional parvenitul: Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Stănică Raţiu.

Refăcând în existenţa cotidiană tipul unui mucalit oriental şi balcanic, I. L. Caragiale a fost atras în povestirea *Kir Ianulea* de cealaltă faţă a balcanismului. În perioada interbelică se accentuează diversitatea stilistică şi tematică. Gala Galaction înclină spre un balcanism etic şi religios, Panait Istrati spre aspectele sociale, Mateiu Caragiale evocă o lume dominată încă de influenţele fanariote. În poezie, Ion Barbu recreează prin poemele „de pitoresc balcanic" spiritul vechii Elade.

„BALCANISMUL", TEMĂ LITERARĂ

Anton Pann, „cel isteţ ca un proverb"

• În *Povestea vorbii*, Anton Pann a sintetizat tematic proverbele autohtone şi le-a exemplificat printr-o naraţiune în versuri. El satirizează trăsăturile caracteriale negative ale contemporanilor: lenea, beţia, prostia, lăcomia ş.a., dar elogiază, în egală măsură, şi înzestrarea intelectuală a fiinţei umane.


Anton Pann, desen de Delavrancea

Anton Pann
■ DESPRE ÎNVĂŢĂTURĂ

Ce înveţi în tinereţe, aceea ştii la bătrâneţe,
Omul în copilărie lesne-nvaţă orce fie.
Meşteşugul la om e brăţară de aur.
Nici un meşteşug nu e rău, ci oamenii sunt răi.
Cine învaţă la tinereţe se odihneşte la bătrâneţe.
Calul bătrân nu se învaţă în buiestru.
Cine ştie carte are patru ochi.
Dar
Orce cu bătaie de cap se dobândeşte,
Pe drumuri nu se găseşte,
Procopseala nu se cumpără cu bani, ci să câştigă cu ani,
Banii nu aduc procopseala, ci procopseala aduce banii,
Omul cât trăieşte învaţă şi tot moare neînvăţat.
Nimeni nu poate să zică: acum le ştiu pe toate.

Povestea vorbii

Au fost trei fete odată care pe rând s-au născut
Şi d-a lor mumă şi tată pe voia-le s-au crescut.
Două atât de frumoase că ar fi fost să credea,
Încât era drăgăstoase la toţi de câţi se vedea;
Iar a treia prea urâtă: trup strâmb şi chip slut având,
Necăjită ş-amărâtă trăia în casă şezând;
Căci la vreun bal câtetrele părinţii când le scotea,
Numai cele frumuşele valsul, jocul învârtea.
Ele era de minune, pe ele toţi le iubea,
Pe urâta nici un june n-o vedea nici nu-i vorbea,
Ci sta-n seamă nebăgată într-un colţ a se uita
Şi cu simţirea-ntristată întru sine a ofta;
Dar unde e urâciune şi chip sluţit, neplăcut,
Mai multă înţelepciune firea să dea s-a văzut.
Aşa şi această fată, prea înţeleaptă fiind
Şi cu bună judecată, socotind şi chipzuind,
Ceru să-i facă părinţii partea ce i să cădea
Şi împotriva voinţii să nu-i facă, ci să-i dea,
Zicând că cu a ei parte are a se ritera,
Să trăiască într-o parte, fără a-i mai supăra.
Ei, ştiindu-o cuminte, bucuros s-a-nduplecat
Şi dup-ale ei cuvinte, numărând, partea i-a dat.
Deci cu a sa zestrişoară profesori buni ea luând,
S-a tras la o moşioară, precum pusese în gând,
Şi acolo, într-o parte, îndată s-a apucat
Să înveţe limbi şi carte, musică şi orce alt.
La care ea, cu silinţă urmând, toate le-a pâşit
Şi avuta sa dorinţă în scurt timp luă sfârşit.

Apoi după ce se roade c-o grămadă de ştiinţi,
Pe profesorii-şi sloboade şi se-ntoarce la părinţi.
Carii în asfel văzând-o în braţul lor o au strâns,
Şi pe grumazi sărutând-o de bucurie au plâns.
Auzind vecinii-ndată şi dorind a o vedea,
Seara fuseră toţi gata pentru dânsa bal să dea.
Mergând iară câtetrele la casa ce le-au poftit,
Toţi, lăsând pe frumuşele, la dânsa s-au grămădit;
Iar când îi şi auziră vorba şi dulcele glas,
Cu gurile în uimire căscând la ea au rămas.
Îi da toţi laude sume, de ea nu să sătura,
Cea mai frumoasă din lume li să părea că era.
Astfel, mamă, să preface chipul urât în frumos,
Şcoala pe om îl face şi să fie drăgăstos.
Că d-ar fi fata născută cât de frumoasă macar
Şi n-o fi bine crescută, toate-i sunt într-un zadar.

• În *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, Anton Pann a realizat o culegere de episoade epice, localizate în Turcia, Bulgaria, Ţara Românească. Aşa se explică eterogenitatea trăsăturilor caracteriale ale personajului, îmbinare de prostie, nerozie şi, mai rar, de înţelepciune.

CINE FURĂ AZI O CEAPĂ MÂINE FURĂ ŞI O IAPĂ, DAR OR ÎN TEMNIŢĂ PLÂNGE, OR PICIOARELE ÎŞI FRÂNGE
(fragment)

Nastratin Hogea-ntr-o vreme nici un câştig neavând
Şi în cea mai de pre urmă sărăcie ajungând
Hotărî să fure ceapă de la un al său vecin
Ce avea destulă-n casă şi nu da la vreun strein.
Dar văzând Nastratin Hogea că el uşa o-ncuia,
Plan făcu pe coş să intre noaptea şi ceva să ia.
Deci suindu-se pe casă şi privind pe coş în jos,
Se ivi-n el umbra lunii în chip de stâlp luminos,
Şi lăsându-se la vale p-acea umbră, amăgit,
Deodată fără veste se pomeni jos trântit,
Rămâind ca vai de dânsul cu piciorul rupt în loc,
Având mică norocire că n-a fost în vatră foc.
Deşteptându-se vecinul, de bufnirea-i când căzu,
Se sculă totdeodată, nici o clipă nu şezu,
Strigă, cere la nevasta lumânarea-n grab să-i dea,
Mai curând să prinză hoţul, şi cine e a-l vedea.
Iar Hogea zise: – Vecine! atât să nu te grăbeşti,
Că ce am păţit, şi mâine tot aicea mă găseşti.

TE PĂZEŞTE SĂ NU SUPERI P-ALTUL ÎNTRE PROŞTI SĂ-L NUMERI

Nastratin Hogea-ntr-o vreme nuouă măgari dobândind
Şi într-o zi toţi aceştia la păşune scoşi fiind
S-a dus seara ca să-i strângă de pe câmp unde era
Şi de sunt toţi vrând să vază, începu a-i număra.
Ieşind dar la număr tocma, pe unul încălecă,
Luă pe toţi după urmă şi la casa lui plecă.
Când mergea pe cale însă, stătu iar a-i număra,
Şi văzu că înaintea-i numai opt măgari era;
Se uită, se miră singur că unul ce s-a făcut
Şi văzând o groap-adâncă pe unde a fost trecut,
Gândi că poate într-însa unul din ei a căzut,
Când a privit ei cu ochii aiurea şi n-a văzut;
Descălecă şi să duse în groapă a se uita,
Dar ce să vază într-însa, când degeaba căuta?
Se-ntoarce ş-începe iarăşi măgarii a-şi număra,
Şi văzându-i că sunt nuoauă, începu a fluiera;
Iar încălecă pe unul, şi până-ntr-un loc mergând,
Să-i mai numere o dată iarăşi îi veni în gând,
Şi văzând că şi acum iar la număr opt era
(Că el pe cel de supt dânsul nicidecum nu-l număra).
Stând: – Ciudat lucru, – el zise – or ochii mei sunt stricaţi,
Or că eu nu poci să-i număr, cum merg ei amestecaţi!
Şi descălecând îi puse câte unu-unu-n rând
Şi pe fiecare mâna puind el şi numărând,
Ieşiră măgarii tocma nuoauă, după cum au fost,
Ş-ncălecă iar pe unul, făcându-se singur prost. (...)
După ce puţin mai merse, iar stătu a-i număra.
Şi măgarul de supt dânsul nenumărând iar aşa,
Tot opt, ca şi pân-acum, ceilalţi la număr ieşea.
Într-acest timp, trecând unul, i-a zis: – Nu te supăra,
Fă bine şi te opreşte măgarii a-mi număra! (...)
Începu omul acela măgarii a-i număra,
Arătând întâi cu mâna de supt el care era,
Hogea îi zise (văzându-l că începe de la el);
– Dar ce? mă pui şi pe mine în rând, omule mişel?
Şi necăjit de aceasta, acasă cu ei s-a dus
Şi aici iar cu nevasta ca să-i numere s-a pus.

(Anton Pann, *Scrieri literare.* Prefaţă de Paul Cornea. Vol. I–III. Bucureşti, EPL., 1963)

1. Analizaţi istorioarele din *Povestea vorbii*, evidenţiind spectacolul carnavalesc al scenelor evocate. Aveţi în vedere: înclinaţia spre persiflare; tehnica insinuării, pătrunderea psihologică; umorul subtil; sarcasmul amar.

2. Realizaţi o comparaţie între lumea lui Păcală, din povestirea cu acelaşi titlu de Ion Creangă, şi lumea personajelor din *Povestea vorbii* de Anton Pann.

3. Desprindeţi, din *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea* de Anton Pann, episoadele epice elocvente pentru capacitatea autorului de a crea atmosferă.

4. Demonstraţi, pe baza unor fragmente, la alegere, din *Povestea vorbii*, talentul lui Anton Pann în descrierea unor scene şi tipuri din lumea evocată. Insistaţi asupra viziunii plastice asupra unor lumi şi oameni de la „porţile Orientului."

5. Selectaţi, din seria exemplelor de mai jos, calităţile personale pe care le poate evidenţia personajul episoadelor din *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea:* umor (spirit glumeţ); imaginaţie şi perspicacitate, spirit şi talent satiric; ironie şi farmec personal.

6. Selectaţi un episod din *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea,* ilustrativ pentru legătura scriitorului cu o inepuizabilă spiritualitate folclorică autohtonă.

7. Anton Pann este considerat un virtuoz al spectacolului comic. Identificaţi elementele de comic folosite de autor în prezentarea întâmplărilor din *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*.

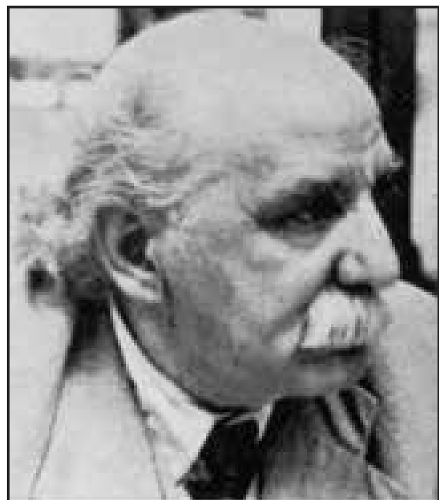
8. Reţineţi din *Povestea vorbii* de Anton Pann o secvenţă memorabilă prin virtuozitate şi invenţie lingvistică.

Aveţi în vedere următoarele caracteristici ale textului literar:

– noutatea limbajului (prin sensurile figurate ale cuvintelor);

– varietatea şi expresivitatea mijloacelor artistice;

– utilizarea întregii bogăţii a limbii (termeni populari, arhaisme, regionalisme, neologisme, termeni tehnici).



Ion Barbu
(1895–1961)

Poetul şi „lumea" Isarlâkului

• Cu directă trimitere la Anton Pann, poeziile „balcanice" ale lui Ion Barbu reconstituie o lume pierdută: „E căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filologice, e vorba desigur de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie. Credem a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie". (F. Aderca, *Mărturia unei generaţii*, Bucureşti, 1983, p. 83) „Acel ideal de «altă Grecie», îl aflăm în lumea Isarlâkului, cu luminile şi umbrele sale. Acestor incipienţe şi anticipări li se adresează grotescul, element modern, revendicat de I. Barbu în linie expresionistă (*După melci*, 1921), desăvârşit apoi în ciclul *Isarlâk*." (*Dicţionarul scriitorilor români*, A–C, 1995, p. 146)

Ion Barbu
■ ISARLÂK

Pentru mai dreapta cinstire
a lumii lui Anton Pann.

La vreo Dunăre turcească,
Pe şes veşted, cu tutun,
La mijloc de Rău şi Bun
Pân' la cer frângându-şi treapta,
Trebuie să înflorească:
Alba,
Dreapta
Isarlâk!

Ruptă din coastă de soare!
Cu glas galeş, de unsoare,
Ce te-ajunge-aşà de lin
Când un sfânt de muezin
Fâlfâie, înalt, o rugă
Pe fuişor, la ziua-n fugă…

*
* *

– Isarlâk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raià
Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă
– Raiul meu, rămâi aşa!

Fii un târg temut, hilar
Şi balcan – peninsular…

La fundul mării de aer
Toarce gâtul, ca un caer,
În patrusprezece furci,
La raiele;
          rar, la turci!
Beată, într-un singur vin:
Hazul Hogii Nastratin.

*
*   *

Colò, cu doniţi în spate,
Asinii de la cetate,
Gâzii, printre fete mari,
Simigii şi gogoşari,
Guri cască când Nastratin

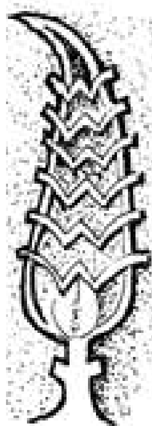
La jar, alb topeşte in,

Vinde-n leasă de copoi
Căţei iuţi de usturoi,

Joacă şi-n cazane sună,
Când cadâna curge-n Lună.

*
*   *

Deschideţi-vă, porţi mari!
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vând acelor case
Pulberi, de pe lună rase,
Şi-alte poleieli frumoase;
Pietre ca apa de grele,
Ce fireturi, ce inele,
Opinci pentru hagealâk
– Deschide-te Isarlâk!



Să-ţi fiu printre foi, un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, când Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime, în zecime,
Taie-n Asia grecime;

Când noi, a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare

Dăm cu sâc
Din Isarlâk!

(Ion Barbu, *Opere.* I. Versuri. Ediţie alcătuită de M. Coloşenco. Prefaţă de Eugen Simion. Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000)

Dimensiunea balcanică în lirica lui Ion Barbu

• Incluzând în sumarul *Jocului secund* ciclul *Isarlâk*, Ion Barbu prezenta Orientul ca „normă de civilizaţie şi creaţie." Delimitându-se de pitorescul şi pastişa folclorizantă, sursă, după unii scriitori, a tradiţionalismului autentic, Ion Barbu se întoarce în lumea ideală a Isarlâkului, ca spre o fastuoasă lume balcanică, cu reminiscenţe din copilăria petrecută într-un târg în care, în primul deceniu al veacului al XX-lea, mai dăinuiau vestigii ale vechilor obiceiuri orientale.

1. Lumea acestui Isarlâk este o imagine ideală a permanenţei trăsăturii balcanice din spaţiul românesc. Comentaţi atitudinea de solidarizare a lui Ion Barbu faţă de acest univers al Giurgiului copilăriei, „normă de civilizaţie", opusă hipermecanizatului Occident. Aveţi în vedere, în acest sens, şi următoarea opinie critică:

„Cu poemul *Isarlâk* revenim în spaţiul cunoscut, «târg temut, hilar şi balcanic – peninsular», cu şesurile veştede şi liniştile lui tencuite.

O lume înrămată «într-o slavă stătătoare», situată «la mijloc de Rău şi Bun.» Este una dintre *ţările imaginare* ale lui Ion Barbu, căci are mai multe. În poemele de început, sugerează *o ţară cosmică*, indeterminată, germinativă, agitată de «Vitala Histerie» şi prinsă în chingile unei lave pietrificate. I se substituie mitologia greacă, o *ţară,* cu alte vorbe, a iniţierii în mistere, o ţară imaginară reconstituită prin cultura ei veche." (Eugen Simion, Prefaţă la vol. Ion Barbu, *Opere.* I. Versuri. *ed. cit.*, p. XXX)

2. Demonstraţi, citind poemele din ciclul *Isarlâk*, semnificaţia rugii „rămâi aşa", faţă de statutul pe care, în viziunea lui Ion Barbu, îl are această Cetate a fericirii orientale.

3. Cum explicaţi, în acest context, faptul că poetul numeşte acest spaţiu „raiul meu", o cetate „la mijloc de Rău şi Bun", într-un plan al echilibrului între stări divergente.

4. Numiţi însuşirile prin care Nastratin Hogea se impune drept personalitatea emblematică a acestei lumi.

5. Citiţi poemul *Selim* şi selectaţi aspectele prin care Ion Barbu recreează imaginea de altădată a unui univers edulcorat, rămas pe retina amintirii ca *„năluca lui Selim*":

„El a venit când, singur şi mic, în pragul uşii,
Îmi răcoream la vântul de-amurg obrazul: jar."

6. Totul e învăluit într-o aură de basm şi coşul cu zaharicale al lui Selim e o cutie a Pandorei din care reapar, cu înfăţişarea exactă de altădată, cele mai râvnite daruri ale copilului de odinioară.

Citiţi poemele *Selim* şi *Nastratin Hogea la Isarlâk* şi comentaţi versurile prin care sunt evocate şi alte amintiri din vârsta unui timp iremediabil pierdut.

7. Citiţi poemul *Domnişoara Hus* (1926) şi comentaţi elementele prin care este evocată lumea balcanicului insular, dar şi acele reminiscenţe ale eresurilor populare, „straturi de păgânitate", care, în opinia poetului, zac „la temeliile sufletului omului de astăzi."

8. Demonstraţi apartenenţa poemului *Isarlâk* la spaţiul orientului balcanic, susţinând, cu argumente potrivite, motivul pentru care Ion Barbu a aşezat tot ciclul balcanic sub semnul emblematic al lui Anton Pann, a cărui „mai dreaptă cinstire" o dorea.





Erotocrit. Fiul împăratului din Bizanţ, intrând în arena luptelor

Opinii ale criticilor literari despre Orient şi Occident

■ „Şi prin constituţie etnică şi prin poziţie geografică, poporul român se află la hotarul a două lumi: a Răsăritului şi a Apusului. Nu există, desigur, rase pure, ci numai rase istorice: ele sunt mai mult expresia unei idealităţi comune decât a unui sânge nealterat (...); oricare ar fi fost amestecul de sânge intrat în compoziţia rasei noastre, mentalitatea latină o configurează în chip caracteristic şi definitiv. Dacă tragice împrejurări istorice nu ne-ar fi statornicit pentru multă vreme în atmosfera morală a vieţii răsăritene, – suflet roman în viguros trup iliro-trac – noi am fi putut intra de la început, ca şi celelalte popoare latine, în orbita civilizaţiei apusene. Condiţiile istorice ne-au orientalizat însă; prin slavii de la sudul Dunării, am primit formele spirituale ale civilizaţiei bizantine; începând încă din veacul al XV-lea, am suferit apoi, mai ales în păturile conducătoare, o moleşitoare influenţă turcească, de la îmbrăcămintea efeminată a şalvarilor, a anteriilor şi a işlicelor, până la concepţia fatalistă a unei vieţi pasive, ale cărei urme se mai văd încă în psihea populară; am cunoscut, în sfârşit, degradarea morală, viţiile, corupţia regimului fanariot."

(E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, 1972)

■ „Opera lui Sadoveanu se confundă cu aceste momente de afirmaţie crescândă a umanităţii româneşti. Ea se întinde, ca o frescă rezumativă, contopită cu geneza noastră psihică, de la geologie la psihologie (...).

Dificultăţile de adaptare în care se zbate boierimea moldovenească formează tema romanului *Venea o moară pe Siret*. E vorba de decadenţa unei familii boiereşti, deplasată prin invazia culturii europene din viaţa ei tradiţională, incapabilă să se fixeze printr-un alt echilibru la noile condiţii de viaţă (...).

Când au început în curţile de la Iaşi moravurile de la Versailles, boierii şi-au părăsit moşiile, şi le-au neglijat. Arendaşii parveniţi stăteau la pândă. Substituirea unei economii feudale prin una capitalistă nu putea fi prielnică decât claselor mijlocii. Acestea s-au înfiripat cu încetul de la această dată. Lumea lor e tratată cu o deosebită forţă în roman. Asupra ei cade, cu drept cuvânt, accentul luptei sociale. Sadoveanu a evocat-o, când aprigă, când şireată. Boierul Filoti e moale, visător, distrat parcă în această lume. E o fantomă chinuită, fără odihnă. Ceilalţi sunt viguroşi, lacomi, lucizi. Şi, cum e firesc, înving. Femeile nu sunt numai pretexte reprezentative pentru acest proces.

Venea o moară pe Siret e epopeea declinului unei clase, după cum *Neamul Şoimăreştilor* e epopeea ascensiunii. Aceste două romane reprezintă *«grandeur et décadence»* a nobleţei noastre, începutul şi sfârşitul ei".

(Mihai Ralea, *Scrieri din trecut, în literatură*, 1957)

„Balcanismul” – o problemă de filosofia culturii

• În eseul *Orient şi Occident* (1943), Anton Dumitriu studiază noţiunile „ca două mentalităţi bazate pe filosofii diferite”, fără a fi antonimice, „deoarece mentalitatea ştiinţifică a învecinat toate regiunile globului şi se poate spune că planeta noastră este unificată intelectual prin modul de a gândi, prin ştiinţă.”

■ „Occidentul, scrie Anton Dumitriu, această lume bizară, unde inteligenţa, într-un elan prea mare, s-a întors distructiv împotriva ei însăşi, s-a înfrânt singură. Vechea mentalitate orientală nu este decât un termen de comparaţie. Orientul a avut o viziune inversă: în om se reflectează întreaga existenţă şi pentru a câştiga lumea individul trebuie să se cucerească pe sine.

Noi avem metode din ce în ce mai puternice de a stăpâni lumea, dar nu avem nici o metodă de a domina propria noastră natură. De aceea alergăm tot timpul după lucruri efemere.

Nu vreau să spun că Orientul ne aduce soluţia, ceea ce ar fi o eroare tot atât de mare ca şi aceea de a ignora gândirea lui. Dar el ne oferă o deschidere, şi în aceasta constă mesajul lui. Şi această mare problemă, mai vastă decât toate celelalte, este cea mai apropiată de noi, şi, poate tocmai de aceea, mai greu vizibilă: suntem noi înşine. Prin ştiinţa sa, Occidentul va putea da, desigur, altă soluţie, mai puţin complicată de explicaţiile mitice orientale, dar, nu este mai puţin adevărat, că nu va putea să ignoreze ceea ce este mai important decât toate lucrurile existente înconjurătoare: omul şi problema lui.”

(Anton Dumitriu, *Culturi eleate şi culturi haraclitice*, Bucureşti, 1987)

■ „Literaturile sud-est europene nu au intrat efectiv în circuit internaţional decât din secolul trecut, când opere sud-est europene au început să fie traduse în limbi universale şi când a devenit constantă scrierea de opere literare în această parte a continentului. Comparând acest fenomen cu cel occidental, s-a ajuns repede la concluzia că literaturile sud-est europene sunt «tinere» şi că principala lor sursă este folclorul. Afirmaţia nu este convingătoare dacă vom lua în considerare faptul că scrisul s-a dezvoltat spectaculos în Bizanţ, a evoluat în ţaratele bulgar şi sârb, dar a fost frânat de condiţiile sociale şi politice din imperiul otoman; afirmaţia se dovedeşte inexactă de îndată ce recunoaştem în insistenţa cu care se vorbeşte despre folclorul balcanic un clişeu romantic. În momentul în care mişcările de eliberare au impus atenţiei opiniei publice, nu numai diplomaţilor sau erudiţilor, popoarele sud-est europene, receptarea europeană a culturii lor s-a făcut în lumina teoriilor romantice privind «geniul» popoarelor şi «puritatea» creaţiei orale în raport cu artificialul provocat de scris.”

(Al. Duţu, *Călătorii, imagini, constante*, Bucureşti, 1985)

Portofoliul

■ Realizaţi, individual sau pe grupe de câte 5 elevi, un portofoliu având ca temă *Între Orient şi Occident. Aspecte ale evoluţiei civilizaţiei române moderne.*

Vă recomandăm spre lectură, în acest sens, şi următoarele lucrări literare şi volume de studii, unde puteţi găsi multiple referinţe necesare abordării temei în dezbatere:

1. Răzvan Teodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele V-XVII)*, Bucureşti, Editura Academiei, 1974.

2. Neagu Djuvara, *Între Orient şi Occident. Ţările române la începutul epocii moderne*, *1800-1848*, Humanitas, Bucureşti, 1995.

3. Anton Dumitriu, *Culturi eleate şi culturi haracleitice*, Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

4. Al. Duţu, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Univers, Bucureţti, 1982.

5. E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, ediţie, studiu introductiv şi note de Z. Ornea, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

6. Mircea Muthu, *Literatura română şi spiritul sud-est european*, Minerva, Bucureşti, 1976.

7. Victor Papacostea, *Civilizaţie românească şi civilizaţie balcanică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.

8. Anton Pann, *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*, tabel cronologic şi crestomaţie de Liviu Petru Bercea, Facla, Timişoara, 1997.

9. Tudor Vianu, *Ion Barbu*, în *Opere*, 3, antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, Minerva, Bucureşti, 1973.



Marcel Iancu, *Stradă în Orient*


Nicolae Grigorescu, *Fata cu zestre (fragment)*

DESCOPERIREA LITERATURII POPULARE

LITERATURA POPULARĂ

Vechimea literaturii populare

• Literatura populară sau folclorul (neologism de origine engleză, cu sensul *„înţelepciune populară”*) este anterioară literaturii culte. Din vremuri străvechi, pe actualul teritoriu al ţării noastre a existat o literatură folclorică. În basme şi legende sunt amintite elemente mitologice şi zei necunoscuţi care, după cum constata Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei,* „se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor”. În poezia datinilor, poetul anonim vorbeşte despre „bădica Traian” şi „jupâneasa Dochia”, proiecţii simbolice ale Daciei şi împăratului Traian, blestemele, descântecele, poezia ritualurilor fiind anterioare creştinismului.

Caracteristicile literaturii populare

• Literatura populară se defineşte printr-o serie de trăsături distincte:

1. oralitatea (caracterul oral) — presupune o literatură nescrisă, transmisă prin viu grai de la o generaţie la alta; consecinţe: intervenţii, repetiţii, fonetisme (sonorităţi);

2. caracterul tradiţional, având drept consecinţe păstrarea unui sistem fix de mijloace de expresie: rima pereche, ritm trohaic, motive literare (codrul, dorul, frunza verde, doina, formule magice);

3. caracterul colectiv – expresie a unei colectivităţi;

4. caracterul anonim – implicarea mai multor creatori fără a se cunoaşte autorul individual;

5. caracterul sincretic — mai multe arte colaborează la reealizarea unui fapt de folclor. Textele folclorice sunt însoţite, adesea, de muzică, dans, ritualuri magice; sincretismul apare frecvent în poezia obiceiurilor tradiţionale (Pluguşorul, colindul, Căluşeii) şi în jocurile cu măşti (Capra, Brezaia etc.).

• *Variantele multiple*. Creaţiile folclorice au numeroase variante ce reprezintă adaptări şi transformări în funcţie de gust, sensibilitate şi condiţii social-istorice. Balada *Meşterul Manole,* de exemplu, cunoaşte peste 160 de variante, iar *Mioriţa* aproximativ o mie.

• În literatura populară întâlnim toate genurile literare, cu diferitele lor specii lirice (doină, bocet, cântec de leagăn, de înstrăinare), epice (balada, colindul, pluguşorul, Caloianul, snoava, legenda, basmul) şi dramatice (Capra, Brezaia ş.a.).

• Literatura populară şi-a creat astfel un univers artistic autonom, alcătuit din teme, motive, idei şi precepte morale, forme şi modele structurale, sub acest aspect, folclorul reprezentând o adevărată „arhivă” a spiritualităţii populare.

Aprecierea valorii literaturii populare

• Literatura populară face parte integrantă din literatura naţională, în virtutea faptului că ea are valoare estetică, iar frumosul e unic, chiar dacă are felurite forme de manifestare. „Civilizaţia şi cultura poporului român, scria G. Călinescu, sunt străvechi şi literatura nu-i decât o formă.” (*Istoria literaturii române*, compendiu, 1979, p. 23) Literatura populară reprezintă o descoperire a romantismului.

În *Introducţie* la *Dacia literară*, Mihail Kogălniceanu nu foloseşte noţiunea de „literatură populară”, ci vorbeşte despre „tradiţii şi obiceiuri”. Însă scriitorii romantici au înţeles îndemnul din articolul-program al revistei. În 1852, V. Alecsandri a publicat antologia *Poezii poporale. Balade, cântece bătrâneşti, adnotate şi îndreptate* ..., în două volume, antologia fiind tradusă în franceză cu titlul *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, în 1855, şi în germană, *Rumänische Volkspoesie*, 1857. De reţinut, în acest sens, preocuparea lui V. Alecsandri şi a celorlalţi scriitori romantici de a folosi în operele lor o mare diversitate de teme şi motive folclorice.

• Mircea Eliade definea mitul prin „ritual”: „suprimă timpul profan, cronologic şi recuperează timpul sacru al mitului”; „...recuperarea timpului primordial se obţine mai ales prin reactualizarea Facerii lumii”. „Oamenii nu sunt liberi să aleagă tărâmul sacru, ei nu fac decât să-l caute şi să-l descopere cu ajutorul unor semne misterioase.” (Vezi în acest sens M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, 1978; *Sacrul şi profanul*, 1992.)

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Ediţia a II-a, Bucureşti, 1982, p. 21), G. Călinescu a relevat prezenţa în literatura populară a patru mituri fundamentale, acestea „tinzând a deveni pilonii unei tradiţii autohtone”:

1. ***mitul etnogenezei***, întruchipat de *Traian şi Dochia*, mitul care „simbolizează însăşi constituirea poporului român”: etnogeneza; 2. ***mitul jertfei zidirii***, ilustrat de balada *Mănăstirea Argeşului*, „mitul estetic”, „despre creaţie, ca rod al suferinţei”; 3. ***mitul forţei misterioase a dragostei***, cristalizat în *Zburătorul*, „mitul erotic”; 4. ***Mitul existenţei pastorale***, sintetizat ca o ancestrală experienţă existenţială în balada *Mioriţa*, „atitudinea senină în faţa morţii.”



■ MIORIŢA

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean[1]
Şi unu-i vrâncean[2].
Iar cel ungurean
Şi cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman[3]
Ş-are oi mai multe,
Mândre şi cornute,
Şi cai învăţaţi,
Şi câni mai bărbaţi!...
Dar cea mioriţă
Cu lînă plăviţă[4]
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace,
Iarba nu-i mai place.
„— Mioriţă laie[5],
Laie, bucălaie[6],
De trei zile-ncoace
Gura nu-ţi mai tace!
Ori iarba nu-ţi place,
Ori eşti bolnăvioară,
Drăguţă mioară?”
„— Drăguţule bace!
Dă-ţi oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Şi umbră de voi.
Stăpâne, stăpâne,
Îţi cheamă ş-un câne,
Cel mai bărbătesc
Şi cel mai frăţesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Şi cu cel vrâncean
„— Oiţă bârsană[7],
De eşti năzdrăvană
Şi de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să-i spui lui vrâncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga[8] de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii
Să-mi aud cânii.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraş de os,
Mult zice duios!
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul cînd a bate
Prin ele-a răzbate
Ş-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor,
Să le spui curat
Că m-am însurat



N. Grigorescu, *Ciobănaş*

Cu-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.
Brazi şi paltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întâlni
Măicuţă bătrână
Cu brâul de lână,
Din ochi lăcrimând,
Pe câmpi alergând,
Pe toţi întrebând
Şi la toţi zicând:
Cine-au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel
Tras printr-un inel?
Fetişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perişorul lui
Pana corbului;
Ochişorii lui
Mura câmpului!...
Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Şi-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai
Pe-o gură de rai
Iar la cea măicuţă
Să nu-i spui, drăguţă,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii!…"

(*Mioriţa. Texte poetice alese*, Ed. Minerva, 1980)

GLOSAR:

[1] *ungurean* = originar din Transilvania.
[2] *vrâncean* = originar din Vrancea.
[3] *ortoman* = bogat (în turme).
[4] *plăviţă* = lână de culoare albă-cenuşie.
[5] *laie* = (oaie) cu lână neagră sau neagră cu pete albe.
[6] *bucălaie* = (oaie) cu lâna albă şi cu botul negru.
[7] *bârsană* = (oaie) cu lâna lungă şi aspră şi cu coarne mici.
[8] *strungă* = ţarc; îngrăditură în care se ţin oile.

Situare contextuală

• Balada **Mioriţa** este capodopera absolută a folclorului poporului român. Exprimând comuniunea dintre om şi natură, precum şi complexa problematică a atitudinii omului în faţa morţii, *Mioriţa* înglobează, mai mult decât atât, experienţa milenară a poporului român, filosofia sa, *seninătatea în faţa morţii*. De reţinut că substanţa acestei balade însumează *mitul vieţii pastorale* (*mitul mioritic*), fundamental nu numai pentru literatura populară, ci şi pentru întreaga literatură şi cultură românească. În ceea ce priveşte originea şi izvoarele mitului, unele surse arată că, în forme străvechi, se vorbeşte despre **vina** ciobanului care este sortit uciderii, de faptul că *el ar fi încălcat un ritual sau o interdicţie.*

Descoperită de Alecu Russo în împrejurimile Sovejei, balada este încredinţată lui V. Alecsandri, care o publică sub titlul *Meoara* în ziarul „Bucovina", la 18 februarie 1850. Amândoi au intuit valoarea de excepţie a poeziei, caracterul dinamic al textului, structura complexă de episoade şi motive poetice. V. Alecsandri compara pe autorul anonim cu marii poeţi ai Antichităţii greco-latine; „...oricare român ar citi va avea dreptul a se făli cu geniul neamului său."

Acţiune şi problematică

• Tradusă în limba franceză, balada a trezit interesul istoricului Jules Michelet, care vedea în *Mioriţa* „un cântec cu trăsături foarte vechi, ceva sfânt ce îşi croieşte un emoţionant drum spre inimă". (*Legendes démocratiques du Nord*)

Mioriţa a constituit obiectul de studiu al lingviştilor – Ovid Densusianu, B. P. Hasdeu, al filosofilor – Lucian Blaga, cu deosebire, al scriitorilor – Dan Botta, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, şi, în egală măsură, al folcloriştilor – Adrian Fochi, C. Brăiloiu şi Gh. Vrabie.

• Balada înfăţişează o „tragedie păstorească" (Aron Densusianu), a cărei origine trebuie căutată într-un *fapt real* petrecut pe unul din drumurile transhumanţei. Opera transfigurează artistic această întâmplare reală, creând un univers literar cu profunde semnificaţii şi cu largi reverberaţii simbolice. Acţiunea, plasată într-un trecut îndepărtat, este simplă şi antrenează un număr mic de personaje, între care şi mioara năzdrăvană – personaj fabulos înzestrat cu puteri miraculoase.



Corot – *Car cu fân*, fragment

Opera cuprinde, de asemenea, câteva motive literare specifice baladelor româneşti şi epicii populare în genere: *motivul drumului* (care mai păstreatză aici un caracter iniţiatic de experienţă vitală capitală), *motivul animalului fabulos* implicat în destinul uman (mioara năzdrăvană), motivul *marilor elemente ale cosmosului* şi integrării lor în desfăşurarea acţiunii.

Mersul acţiunii baladei „nu urmează linia ascendentă clasică, linie care presupune o pregătire a acţiunii, o culminare dramatică a ei şi un deznodământ inerent conflictului" (Adrian Fochi, *Mioriţa, Tipoplogie, circulaţie*..., 1964, p. 38)

Cu alte cuvinte, *Mioriţa* are *expoziţiune* – prezentarea cadrului epic şi a celor trei personaje (versurile 1–9), *intrigă* – hotărârea celor doi ciobani de a-şi ucide tovarăşul (v. 10–16) şi elemente ale desfăşurării acţiunii, în plan real – avertismentul mioarei năzdrăvane, răspunsul baciului moldovean, şi, în plan imaginar, – episodul măicuţei bătrâne. Lipsesc însă din structura baladei *punctul culminant* şi, mai ales, *deznodământul*. Toate culegerile ulterioare publicării variantei Alecsandri „dovedesc fără putinţă de replică faptul că *Mioriţa* nu are o soluţie epică echivalentă cu un deznodământ al acţiunii" (Adrian Fochi, *op. cit., p.* 56)

Structură şi compoziţie

1. În structura baladei se împletesc elementele celor trei genuri literare, *Mioriţa* fiind, de fapt, o sinteză de epic, liric şi dramatic în care „predomină elementele lirice, învăluind şi absorbind fondul epic", dar acesta din urmă este totuşi acela „care dă poeziei rezonanţa de măreţie şi vigoare". (Adrian Fochi, *Mioriţa*. Tipologie, circulaţie, geneză, Bucureşti, 1964, p. 66) Delimitaţi-le.

2. Textul are o compoziţie similară cu a oricărei naraţiuni. Sesizaţi şi comentaţi principalele caracteristici ale acestei opere epice din punctul de vedere al organizării compoziţionale.

3. Cuvintele-cheie ale textului sunt părţi de vorbire investite cu nuclee semantice; ele ghidează înţelegerea, către ele converg sau de la ele pleacă „fluxuri de semnificaţie, fie că precizează obiectul unei fraze (sau al mai multora), fie că anunţă o predicţie esenţială (adesea de intens colorit emoţional sau cognitiv)". (Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, Bucureşti, 1988, p. 84)

Un asemenea cuvânt-cheie este „*mări*", interjecţie ce exprimă uimirea, mirarea, stupefacţia, cu sensul de: „*Doamne! se vorbiră... să-l ucidă!*" Interjecţia învăluie textul într-o atmosferă afectivă. Un alt cuvânt-cheie este interjecţia *iată*, cu valoare predicativă; ea declanşează filonul epic. Împreună cu verbele la prezentul indicativ, dativul etic dramatizează naraţiunea. Găsiţi şi alte procedee gramaticale ce exprimă aceeaşi tonalitate şi precizaţi cine vorbeşte.

4. Descifraţi şi comentaţi semnificaţiile simbolice ale apusului de soare şi ale cifrei trei, în contextul evenimentelor narate.

5. Prezentaţi aspectele ce provoacă invidia celor doi păstori.

6. Ciobănaşul moldovean este personajul principal al baladei. Dincolo de elementele de portret fizic, se conturează un portret moral de excepţie. În concepţia populară există o armonie desăvârşită între realitatea exterioară şi cea interioară. Comentaţi versurile care cuprind o aluzie la calităţile morale ale personajului şi prin care se motivează mobilul crimei plănuite.

7. Precizaţi semnificaţia diminutivelor, a substantivelor în vocativ şi a formelor de dativ etic, existente în episodul mioarei năzdrăvane. Aveţi în vedere că apariţia acestui episod conferă structurii poetice varietate, dar mai ales un accentuat *caracter dramatic*. Apariţia episodului mioarei năzdrăvane mută drama în conştiinţa păstorului, deoarece oaia năzdrăvană nu este altceva decât un „alter-ego" al personajului (A. Fochi, *op. cit.*, p. 78). Ciobănaşul reprezintă eroicul, reflexivitatea, mioara reprezintă firescul, omenescul.

8. Reconstituiţi, pornind de la text, testamentul liric transmis prin intermediul mioarei. Aveţi în vedere:

— portretul mamei;

— portretul tânărului, realizat indirect;

— ritualul înmormântării, încredinţat asasinilor prezumtivi;

9. Variantele diferite ale „nunţii", adresate mamei şi turmei de oi, au un scop anume; îl sesizaţi?

10. Comentaţi semnificaţia altor două cuvinte-cheie: „*mireasa lumii*" şi „*nunta*" cu rezonanţe cosmice.

• *Mioriţa* este, de fapt, o meditaţie folclorică pe tema morţii; despre moartea care nu este sfârşitul firesc al vieţii, ci o „*mors prematura*", înainte de termenul socotit normal, o întrerupere violentă şi absurdă a vieţii unui tânăr „nelumit". În acest context, „nunta mioritică" apare ca o „soluţie riguroasă şi originală dată brutalităţii de neînţeles a unui destin tragic". Eroul mioritc a reuşit „să găsească un sens nefericirii lui", el „*a impus deci un sens absurdului însuşi*", acelui complex de realităţi pe care Eliade îl definea prin sintagma „*teroarea istoriei*". Esenţială în atitudinea baciului moldovean este „capacitatea de a anula consecinţele aparent iremediabile ale unui eveniment tragic, încărcându-le de valori până atunci necunoscute" (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 240).

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Aparenta simplitate a versurilor dezvăluie o rafinată expresivitate artistică. De exemplu, sub sensul literal al căsătoriei la care participă elementele naturii se află o semnificaţie ascunsă. Precizaţi procedeul stilistic prin care o idee abstractă – *moartea* – este exprimată printr-o imagine plastică: *nunta cosmică*. Acelaşi procedeu este folosit şi ca modalitate de organizare a materialului liric.


Angela Paşca, *Mioriţa*

2. Relevaţi rolul repetiţiei şi al celorlalte figuri de stil, procedee tipic folclorice folosite în balada *Mioriţa* (epitete, comparaţii, personificări).

3. Versurile, alcătuite din şase silabe, sunt construite pe un ritm amfibrahic; cele formate din cinci silabe sunt alcătuite dintr-un amfibrah şi un picior metric de două silabe, aşezat la începutul versului, având structura unui troheu; plasat la sfârşit, are structură de dactil. Acest ritm nu este întâmplător. Explicaţi semnificaţia.

4. Poetul anonim nu întârzie în descrieri. Foloseşte versuri concise, concentrate. Aceste trăsături stilistice au un anume scop; îl sesizaţi?

5. Comentaţi finalul deschis al textului; aveţi în vedere şi opinia lui Umberto Eco: „... în operele poetice întemeiate în mod deliberat pe sugestie, textul intenţionează să stimuleze tocmai universul personal al interpretului, pentru ca el să scoată din interioritatea sa un răspuns profund, elaborat prin tainice consonanţe.” (*Opera deschisă*, Univers, Bucureşti, 1969, p. 39)

Exerciţii de încheiere

1. Sintetizaţi, într-un eseu de maximum 20–25 de rânduri, propria opinie referitoare la atitudinea tânărului păstor în faţa morţii, comentând din această perspectivă ideea poetică a operei.

2. Citiţi romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu. Alcătuiţi o compunere în care să argumentaţi asemănările şi deosebirile care se pot stabili între această operă şi balada populară *Mioriţa*.

Ar fi util să reţineţi!

• În faţa morţii iminente, tânărul nu schiţează nici un gest de împotrivire, nici un semn de revoltă, nici verbal, nici afectiv. Mai mult, încredinţează ritualul înmormântării chiar asasinilor.

Pasivitatea tânărului — remarca Jules Michelet — relevă „o trăsătură pasională, o resemnare deprimantă.”

În aceeaşi atitudine, Ovid Densusianu sesiza o dragoste păgână pentru natură, un sentiment anterior creştinismului (*Viaţa păstorească în poezia noastră populară*).

„Undeva, într-un spaţiu redus la esenţă, scrie Dan Botta, se săvârşeşte nunta între păstor şi moarte”; „nostalgia morţii” este raportată la semnificaţia tragică a noţiunii (*Unduire şi moarte, Scrieri,* II, 1968, p. 86).

Lucian Blaga a intuit în „dragostea de moarte” a păstorului o caracteristică „a spiritualităţii poporului român” (*Spaţiul mioritic*).

Mircea Eliade aşază drama tânărului sub „teroarea istoriei”, trăită de un popor aflat la răspântia invaziilor barbare şi „în vecinătatea marilor puteri militare dominate de fanatisme imperialiste”: poeţii anonimi „care cântau şi ameliorau continuu balada, cât şi intelectualii care o învăţau la şcoală simţeau o afinitate secretă între destinul păstorului şi al poporului român”. „Cine pierde aşa cum a pierdut ciobanul *Mioriţei*”, scria, peste ani, Nichita Stănescu „este înstăpânit în sufletul pământului, pentru că noi toţi ne-am născut pe pământ. Pentru că pământul este carnea strămoşilor noştri şi carnea strămoşilor pomilor”.

Ciobanul moldovean are, în faţa morţii, o atitudine asemănătoare cu a vechilor daci, pentru care moartea semnifica intrarea în viaţa veşnică, integrarea în mişcarea cosmică. Moartea îi este dată fiinţei odată cu viaţa. Trupul trebuie jertfit spre a permite sufletului să se bucure de nemurire.

Asemenea plantelor care „înviază” în fiecare primăvară, omul îşi are rădăcinile în pământ; de aceea, trupul trebuie îngropat conform unui ritual anume, spre a fi păstrat până la „a doua înviere”.

• Balada populară *Mioriţa* a constituit sursa de inspiraţie pentru romanul *Baltagul*, publicat de Mihail Sadoveanu în 1930.

Romanul nu este o reproducere a baladei, însă atmosfera ei învăluie întreaga acţiune. *Baltagul* continuă, de fapt, naraţiunea baladei de acolo de unde poetul anonim a încheiat-o.

În eseul *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Al. Paleologu a susţinut că romanul dezvoltă subtextual „o temă simbolică legată de unul din marile mituri ale umanităţii”, mitul Isis – Osiris, „disimulat prin introducerea interpretării pe falsa pistă a *Mioriţei*.”

Evident, o analogie între cele două mituri nu poate fi negată: Vitoria şi Isis pleacă amândouă în căutarea soţilor dispăruţi.


Camil Ressu, *Mocanii*

■ Mihail Sadoveanu – BALTAGUL

(fragmente)

După ce făcură împărţeala pomenilor şi a colivei, preoţii îşi scoaseră de pe ei odăjdiile. Mai aveau un crâmpei de slujbă, care nu era dintre cele mai uşoare. Vitoria grăbi spre ei, ca să-i poftească la praznic, acasă la domnu Toma. Acolo aveau să se adune şi oamenii stăpânirii, cu domnu subprefect, şi gospodarii străini veniţi de peste munte.

Gospodina lui domnu Toma făcuse toate cum putuse mai bine. Fiind vremea postului celui mare, în privinţa mâncării era mai greu. Dar era băutură destulă şi bună, care împlinea lipsurile. Mai ales era un vin din jos, de la Odobeşti, în care domnu Toma îşi punea toată credinţa.

Când s-au aşezat la masă, soarele era în asfinţit. Răposatul îşi găsise în sfârşit hodina. Cei vii începură să mănânce găluşte de post şi curechi prăjit cu oloi de cânepă. Preoţii şi cu domnul subprefect stăteau la locul de cinste, în fundul odăii. Gospodarii de la Doi Meri mai cătră margine. Vitoria se aşeză în apropierea lor.

După ce cinstiră câteva pahare, începură a vorbi despre treburile de pe lumea asta.

— Dumneata, domnule Calistrat, zise munteanca, mi se pare că nu prea mânânci.

— Ba mânânc, slavă Domnului şi bogdaproste.

— Atunci nu bei. Se cuvine să bei pentru un prietin.

— Ba mai ales am băut. Mă gândesc că suntem departe şi avem a porni la drum asupra nopţii.

— Ce are a face asta? Parcă dumnitale ţi-i frică noaptea? Văd că ai baltag.

— Am.

— Frumos baltag. Ia mai bea un pahar, ca să văd şi eu. Şi pe urmă vei mai bea şi altele, după pofta inimii dumnitale. Arată-mi şi mie acel baltag. Poftesc să-l văd. Are şi Gheorghiţă, flăcăul meu, unul, alcătuit întocmai la fel.

Bogza rânji nu cu voie bună şi trecu femeii baltagul, prin latura mesei. Femeia îşi chemă flăcăul. Era la spatele ei.

— Gheorghiţă, ia vezi şi tu. Pare-mi-se că tot aşa-i ş-al tău. Numai că al tău abia a ieşit din foc şi de sub ciocan. Acestalalt e mai vechi şi ştie mai multe.

Râzând, nevasta trecu feciorului baltagul.

Calistrat întinse mâna spre armă; apoi şi-o retrase. Flăcăul îi cerceta cu luare-aminte ascuţişul curb şi părţile late.

— Lasă-l să se uite şi să vadă, domnu Calistrat, zise munteanca. Dumneata poftim şi mai cinsteşte un pahar de vin de la Odobeşti. Dumneata cunoşti şi ştii tare bine că asemenea vin mai ales îi plăcea şi lui Nechifor Lipan. Eu cred aşa, vorbi ea deodată cu alt glas, întorcându-se cătră meseni. Eu cred aşa, domnu Calistrat, că soţul meu umbla singur la deal pe drumul Stânişoarei şi se gândea la oile lui. Poate se gândea şi la mine. Eu n-am fost faţă, dar ştiu. Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopţi, în râpă. (..)

Masa tăcuse. Interesat, domnu subprefect Balmez îşi puse coatele pe ştergar şi-şi întoarse urechea stângă, cu care auzea mai subţire, privind în acelaşi timp şi cu coada ochiului.

Simţindu-se observat, Bogza se nelinişti.

— Dumneata ştii şi eu nu ştiu, zise el cu îndrăzneală. Dacă ştii, spune.

— Să-ţi spun, domnu Calistrat. Omul meu se gândea, vra să zică, la ale lui şi la mine şi umbla la deal în pasul calului, suind spre Crucea Talienilor.

Femeia se opri.

— Ei? o îndemnă, zâmbind, domnu subprefect. Spune. De ce te-ai oprit?

— Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu ştiu mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cânele. Şi se mai aflau în preajma lui doi oameni. Unul dăduse călcâie calului şi grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, şi-şi ducea calul de căpăstru. Să ştiţi că nu era noapte. Era vremea în asfinţit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am ştiinţă că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfinţitul soarelui. Când cel din deal a făcut un semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frâul. Şi-a tras de la subsuoara stângă baltagul şi, păşind ferit cu opincile pe cărare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mânile, nici n-a avut când să ţipe; a căzut cu nasu-n coama calului. Întorcând baltagul, omul s-a opintit cu el în deşertul calului, împingându-l în râpă. Chiar în clipa aceea cânele s-a zvârlit asupra lui. El l-a pălit cu piciorul dedesubtul botului. Calul tresărise de spaimă. Când a fost împins, s-a dus de-a rostogolul. Cânele s-a prăvălit şi el. S-a oprit întâi hămăind întărâtat; omul a încercat să-i deie şi lui o pălitură de baltag, dar dulăul s-a ferit în râpă şi s-a dus târâş după stăpân. Asta-i. Cel din urmă a încălicat ş-a grăbit după cel din vârful muntelui, şi s-au dus. Nu i-a văzut şi nu i-a ştiut nimeni până acuma. (...)

Pe când i se învălmăşeau aceste cugetări, Bogza, simţindu-se privit, bău pe nerăsuflate un pahar de vin, şi încă unul. După aceea, fără să ştie cum, luă deodată o hotărâre năprasnică. Muierea-i muiere şi bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-şi bătuse joc nimeni în viaţa lui.

— Dă baltagul, vorbi el, încă stăpânit, întinzând mâna îndărăt către Gheorghiţă.

— Mai stai puţintel, îl opri femeia, ca să încheiem praznicul după cuviinţă. Ce te uiţi, Gheorghiţă, aşa la baltag? întrebă ea după aceea, râzând; este scris pe el ceva?

— Ascultă, femeie, mormăi cu mânie Bogza, de ce tot mă fierbi şi mă înţepi atât? Ai ceva de spus, spune!

— Nu te supăra, domnu Calistrat, eu întreb pe băiet dacă nu ceteşte ceva pe baltag.

— Destul! răcni gospodarul bătând cu pumnul în masă şi înălţându-se de la locul lui.

Tacâmurile se învălmăşiră, mesenii se ridicară spăriaţi. Ceea ce se făcea nu era bine, căci era la un praznic. Bogza avea întrucâtva dreptate.

— Destul! răcnea omul, destul!

Glasul îi răguşi dintr-odată.

— Destul! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aş fi eu, mi-oi primi osânda de la cine se cuvine. Dar nu sunt eu. Ce ai cu mine?

— Eu? N-am nimic! se apără munteanca, uimită mai presus de orice de o întrebare ca aceea.

— Cum n-ai? mugi Calistrat, împrăştiind cu dosul mânilor talgerele şi paharele. Dar cu cine vorbeşti tu aşa, muiere? Dar ce? Ai trăit cu mine, ca să ai asupra mea vreun drept?

— Gheorghiţă, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sânge şi acesta-i omul care a lovit pe tatu-tău.

Calistrat se smulse din locul lui, repezindu-se spre flăcău, ca să-şi ieie arma. Cuţui i se puse în faţă — poprindu-l cu braţele încordate, ca pe un mal. Dar în gospodarul cel mare izbucnise crâncenă mânie. Păli cu pumnul pe Cuţui în frunte şi-l lepădă la pământ. Bătu cu coatele pe cei de aproape şi-i dărâmă şi pe ei. Se zvârli cu capul pe uşa deschisă, mugind. Vitoria fâlfâi cu braţele ca din aripi după el. Într-o clipă fu şi ea în prag, ţipând:

— Gheorghiţă! Dă drumul cânelui! (...)

Se făcuse întuneric. Cineva aşeză pe prichiciul ferestrei, înlăuntrul geamului, o lumină. Nevasta lui domnu Iorgu Vasiliu ceru numaidecât apă. Îi aduse Vitoria cofa din casa cea mică. Amândouă stropiră pe rănit.

Bogza gâfâia şi pufnea. Încet-încet se linişti şi-şi întoarse privirile obosite într-o parte, înspre oamenii adunaţi. (...)

— Am făcut fapta asta, ca să-i luăm oile. Am socotit că nu s-a mai afla nimic. Acuma turma oierului să se întoarcă înapoi, după dreptate.

— Bine, grăi către sine Vitoria.

Bogza îşi aţinti ochii asupra ei. Erau ochi umezi în care pâlpâiau luminiţi. Ruptura buzei de sus părea un râs straniu.

— Părinte, vorbi el iar, cu nelinişte, să nu mă laşi să mor aşa. Pune asupra mea patrafirul şi ceteşte-mi dezlegarea. Mă rog de nevasta asta şi de feciorul ei, să mă ierte.

Vitoria făcu semn lui Gheorghiţă să se apropie. [...]

— Poate să trăiască, şopti Vitoria. Stăpânirea facă ce ştie cu el!

— Iartă-mă, femeie! ceru muribundul. M-a suguşat cânele. Mă duc şi eu după Nechifor Lipan şi trebuie să mă ierţi.

— Dumnezeu să te ierte, îi zise Vitoria.

Îşi strânse buzele, îl privi neclintit o vreme. După aceea se retrase.

(M. Sadoveanu, *Baltagul*, EPL, 1969)

Mitul existenţei pastorale

1. Recitiţi finalul romanului şi demonstraţi similaritatea dintre atmosfera baladei şi secvenţa relatată de Vitoria; interpretaţi, în context, semnificaţia denotativă şi figurată a „baltagului”, *cuvânt-cheie* în naraţiune.

2. Romanul *Baltagul* are un substrat mitic. Prozatorul porneşte de la mitul existenţei pastorale, prezent în balada *Mioriţa*. El a folosit varianta *Cântecul mioarei*, descoperită de Ovid Densusianu în satul Goieşti din apropierea oraşului Iaşi; din această variantă a preluat, ca moto, versurile: *„Stăpâne, stăpâne, / Mai cheamă şi-un câne”*.

Analizaţi elementele ce formează substratul mitic al romanului; luaţi în considerare următoarele aspecte:

– normele etice care ţin de un spaţiu al începuturilor;
– rolul elementelor naturii în existenţa oamenilor;
– visul premonitoriu şi simbolurile lui;
– existenţa ritualizată.

3. *Baltagul* este un roman monografic, o naraţiune realistă despre existenţa păstorilor munteni din satul Măgura Tarcăului, aşa cum se înfăţişa la începutul secolului al XX-lea.

Argumentaţi, într-un eseu, caracterul monografic al romanului; aveţi în vedere şi următoarele aspecte:

– prezentarea generală a satului;
– rolul anecdotei caracterologice din incipit;
– prezenţa locuitorilor; trăsături fizice, ocupaţii, port;
– ordonarea vieţii după un program pastoral şi etapele transhumanţei;
– viaţa spirituală: obiceiuri la botez, nuntă, înmormântare;
– legile morale şi ispitele modernităţii.

4. *Baltagul* este şi un *roman iniţiatic*. Naraţiunea urmăreşte formarea personalităţii lui Gheorghiţă; el descoperă treptat asprimele existenţei şi enigmele vieţii. În timpul călătoriei, tânărul părăseşte adolescenţa, asumându-şi răspunderile maturităţii.

Totodată, naratorul urmăreşte transformările interioare ce au loc în sufletul Vitoriei. Ea porneşte la drum sub povara unei dureri sufleteşti, aşa cum în baladă, măicuţa bătrână pleacă în lume să-şi caute fiul; amândouă presimt că cei pe care îi caută sunt morţi.

Găsiţi şi comentaţi similitudinile dintre căutarea Vitoriei şi căutarea măicuţei bătrâne din baladă; argumentaţi maturitatea iniţiatică a lui Gheorghiţă.

5. *Baltagul* este şi un roman de dragoste; iubirea Vitoriei pentru soţul ei este surprinsă cu fină discreţie, dar fără echivoc; Vitoria îşi iubeşte soţul la fel de puternic ca odinioară.

Ordonaţi cronologic informaţiile despre viaţa pasională a Vitoriei şi veţi avea revelaţia unui alt tip de iubire decât aceea comună.

6. Acţiunea romanului este construită pe *două straturi epice complementare*: una realistă, cealaltă simbolică, desfăşurate pe două nivele: un sat arhaic şi două personaje ficţionale reprezentative pentru această aşezare: Vitoria şi Nechifor Lipan. În această lume, Nechifor Lipan este un personaj absent, dar prezent în conştiinţa şi sufletul celorlalţi. Caracterizaţi personalitatea distinctă a lui Nechifor Lipan şi comentaţi noutatea procedeului pe care îl va folosi trei ani mai târziu Camil Petrescu în *Patul lui Procust*.

7. Argumentaţi caracterizarea lui G. Călinescu – Vitoria „este un Hamlet feminin” –, apelând la următoarele sugestii:

— caracterizarea directă a naratorului: înfăţişare fizică; trăirile interioare ale tinerei femei, prin stil indirect liber;

— caracterizarea indirectă prin implicarea în evenimente şi limbaj: pluralul modestiei, verbele cu valoare iterativă, exprimarea aluzivă, când solemnă şi sentenţioasă; folosiţi finalul romanului;

— confruntarea ipotezelor cu realitatea, descoperirea câinelui celui ucis, apoi a cadavrului şi a ucigaşului, aspecte cu rolul de a dezvălui de fiecare dată o latură nouă a personalităţii eroinei;

— inteligenţa nativă, descifrarea psihologiei oamenilor şi experienţa de secole a clasei sale o ajută pe Vitoria Lipan să deosebească esenţialul de accidental.

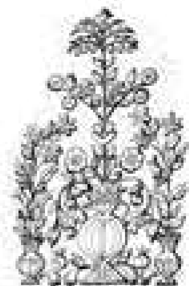
Probă de creativitate

• Imaginaţi-vă că sunteţi reporter la un ziar şi participaţi la parastasul lui Nechifor Lipan. Realizaţi un reportaj despre evenimentele desfăşurate cu acest prilej, recreând cadrul şi atmosfera specifică.

Consideraţi că nu ştiţi nimic despre ce s-a întâmplat pe parcursul desfăşurării acţiunii romanului *Baltagul* şi aflaţi circumstanţele şi mobilul crimei doar din relatarea Vitoriei. În realizarea reportajului vostru, aveţi în vedere şi următoarele aspecte:

— datina de înmormântare;
— priveghiul, tocmirea bocitoarelor;
— slujba preoţilor;
— trecerea găinii negre peste groapă;
— praznicul efectuat după rânduiala veche;
— limbajul aluziv al Vitoriei;
— relatarea sintetică şi logic argumentată a crimei;
— demascarea ucigaşului;
— reacţia lui Gheorghiţă;
— mărturisirea faptei de către ucigaş;
— încheierea judecăţii „baltagului” şi reintrarea vieţii în tiparul ei tradiţional.

Daţi un titlu adecvat reportajului.



RECEPTAREA UNUI TEXT NON-ARTISTIC

Tudor Vianu

DUBLA INTENŢIE A LIMBAJULUI ŞI PROBLEMA STILULUI

(fragment)

Este o constatare plină de consecinţe, pentru întreg domeniul studiilor estetice şi literare, faptul că limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii care, deşi rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puţin diferite în spiritul şi direcţia lor. (...) Cine vorbeşte „comunică" şi „se comunică". O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme „reflexiv şi tranzitiv". (...) În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenţii ale limbajului stau într-un raport de inversă proporţionalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât creşte valoarea ei „tranzitivă", cu atât scade valoarea ei „reflexivă", cu atât se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări creşte prin însuşi sacrificiul intimităţii şi adevărului ei subiectiv. (...) Reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenţia tranzitivă şi reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deşi una din aceste intenţii poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare şi de politeţe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuşi sacrificiul virtuţii lor de a exprima dispoziţia generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuinţează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcţia atenuării refluxului subiectiv se dezvoltă şi limba practică şi comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparţine ea însăşi straturilor mai socializate şi mai impersonale ale conştiinţei individuale sau poate aparţine păturilor ei mai intime şi mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politeţe şi în conversaţiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obicinuiţi a considera drept zonele mai superficiale ale conştiinţei. Convenţionalismul acestor manifestări este notoriu. În creaţiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci. (...)

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăşi a limbajului. Cu aceeaşi dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcaţie a celor două intenţii ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasaj: „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi şi juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Uliţa ridica, pustie şi singuratică, spre strălucirea asfinţitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile târgului. Fetiţa se opri o vreme în loc, ascultând." Analiza poate distinge destul de limpede, în şirul acestor notaţii, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de cele care adaugă reflexul viziunii şi sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă… căldura era în toi... uliţa ridica… clopote începură a bate… fetiţa se opri..." sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre cel care le face. Aproape fiecare din aceste notaţii sunt însoţite însă de un adaus de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conştiinţei celui care ni le transmite. Peste ştirea nudă se adaugă aureola unei ambianţe subiective. O lectură atentă a pasajului de mai sus ne face să simţim, din moment în moment, cum trecem de la simpla intenţie tranzitivă la intenţia reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenţii, punerea lor de acord într-un întreg în acelaşi timp comprehensibil şi expresiv. Citească-se oricare alt pasaj împrumutat poeţilor sau prozatorilor artişti: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acţiune al celor două intenţii şi limitele lor respective.

(T. Vianu, *Despre stil şi artă literară*,
Bucureşti, EPL, 1967)

Strategiile lecturii

Situarea contextuală

• Studiul *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, reprodus fragmentar în manual, a fost publicat ca o justificare teoretică a metodologiei aplicate de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* (1941).

Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului

• Lectura textelor literare non-artistice nu se deosebeşte esenţial de receptarea textelor artistice. În funcţie de pregătirea culturală a cititorului, un astfel de text impune, adesea, două sau trei lecturi succesive pentru a sesiza structura lui ideatică.

• *Titlul* eseului lui T. Vianu sugerează structura dihotomică a limbajului, a unei „duble intenţionalităţi" a faptului verbal: „**reflexiv**" şi „**tranzitiv**", aflate într-un raport de „cooperare". „Cine vorbeşte comunică" şi „se comunică". „O face pentru alţii şi o face pentru el."

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. *Cuvintele-cheie* sunt: ***tranzitivitate*** şi ***reflexivitate***. Pentru a înţelege structura ideatică a textului, trebuie să precizaţi, în prealabil, sensurile lor denotative. Prin **intenţie tranzitivă**, Tudor Vianu înţelege comunicarea unui conţinut caracteristic limbajelor funcţionale: ştiinţific, oficial-administrativ şi publicistic. Precizaţi caracteristicile acestei intenţii.

2. Tudor Vianu aduce un exemplu din domeniul matematicilor. Să luăm altul din domeniul filosofiei: „Vreme de două milenii, de la Platon la Descartes, problema esenţială a metafizicii a fost existenţa şi natura Divinităţii." În acest caz, propoziţia transmite o informaţie tranzitivă, adresată raţiunii.

Găsiţi un alt exemplu de comunicare tranzitivă din filosofie, fizică sau informatică (la alegere).

3. Prin **intenţie reflexivă**, eseistul înţelege comunicarea specifică literaturii artistice. Definiţi caracteristicile acestei noţiuni.

4. Tudor Vianu selectează pentru exemplificare un vers din Eminescu. Să alegem un alt exemplu. În distihul: „*Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / sufletului nostru bucuros de moarte*", Tudor Arghezi exprimă o informaţie tranzitivă: toamna este frumoasă, dar informaţia trece pe un plan secund; în prim-plan, poetul exteriorizează intenţia reflexivă: melancolia trăită în anotimpul autumnal; poetul se exprimă, dar în acelaşi timp se autoexprimă.

Selectaţi alte exemple dominate de o intenţie reflexivă.

Înaintea lui Tudor Vianu, criticul E. Lovinescu sesizase „dubla funcţie a limbii": funcţia „noţională", de „transmisiune a cugetării", şi funcţia „sugestivă", „mult mai complexă", realizată „în expresia artistică". Reluând noţiunile, Tudor Vianu le defineşte mai pregnant.

„În limbaj se elaborează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social." Ideea cea mai originală este aceea a raportului de inversă proporţionalitate în care se află cele două funcţii: „Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât creşte valoarea ei «tranzitivă», cu atât scade valoarea ei «reflexivă», cu cât se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o." Din acest raport, Tudor Vianu deduce caracterul limbajului poetic: a) *tranzitivitate limitată*; b) *reflexivitate infinită*.



Motive solare (sculptură populară în lemn)

5. Pentru a demonstra că opera literară se află la confluenţa celor două intenţii ale limbajului, T. Vianu examinează structura unui fragment dintr-o povestire sadoveniană.

Alegeţi un pasaj din romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu şi analizaţi modalităţile prin care reflexivitatea este prinsă în fluxul tranzitivităţii, printr-un raport de proporţionalitate inversă.

6. După formularea acestor premise teoretice, Tudor Vianu defineşte **stilul** în termeni lingvistici drept „ansamblul notaţiilor" pe care scriitorul „le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul propriu-zis artistic."

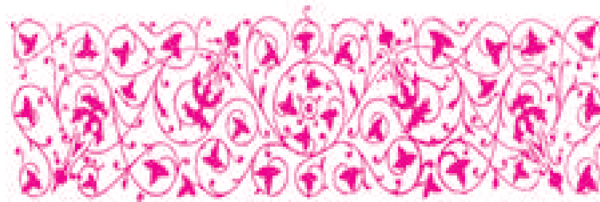
Noutatea definiţiei constă în faptul că stilul este raportat la *agentul emiţător* şi permite cercetătorului studiul expresiei lingvistice a scriitorului, cât şi studiul elementelor recurente ce dezvăluie trăsăturile distinctive ale curentelor literare.

Preluând câteva idei din eseul *Paradoxul poeziei*, T. Vianu dovedeşte interes faţă de dubla primejdie care ameninţă expresia poetică: a) ***obscuritatea*** (ca efect al concentrării exclusive a discursului poetic în reflexivitatea sa, mergând până la o încifrare sau închidere totală) şi b) ***banalitatea*** (cu pierderea într-o tranzitivitate totală, în limbajul prozaic).

7. Definiţi conceptul de *stil* în viziunea lui T. Vianu.

8. Numiţi cele două funcţii ale limbajului uman, insistând asupra specificului fiecăreia.

TEST DE EVALUARE 2



1. Comentaţi, într-o compunere de maximum 10 enunţuri, ideile programului din *Introducţie* la *Dacia literară*. — 1 punct

2. Transcrieţi, din textul *Introducţiei* la *Dacia literară*, două fragmente în măsură să ilustreze tendinţele dominante ale literaturii din această epocă. — 0,50 puncte

3. Argumentaţi, prin două enunţuri, prezenţa cuvântului *original* în mai multe pasaje ale *Introducţiei*. — 0,50 puncte

4. Relevaţi, în maximum 20 de rânduri, contribuţia scriitorilor paşoptişti la dezvoltarea culturii şi a literaturii române. — 1,50 puncte

5. Menţionaţi două mituri fundamentale ale spiritualităţii româneşti. — 0,50 puncte

6. Elaboraţi o compunere-sinteză în care să demonstraţi valoarea estetică a creaţiei populare, prin referire la temele, motivele şi expresivitatea mijloacelor artisticce. — 2 puncte

7. Redactaţi o compunere/eseu despre caracterul arhetipal al personajului literar Vitoria Lipan din romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu. — 1 punct

8. Definiţi, în câte două enunţuri, conceptele de *tranzitivitate* şi *reflexivitate*. — 0,50 puncte

8. Relevaţi, într-o compunere de maximum 15 rânduri, specificul atmosferei balcanice, evocată de Anton Pann şi de Ion Barbu în textele studiate. — 1,50 puncte

Din oficiu: 1 punct

TOTAL 10 puncte


Ion Andreescu, *Iarna la Barbizon*

Studiu de caz

CRITICISMUL JUNIMIST

Titu Maiorescu

■ ÎN CONTRA DIRECŢIEI DE ASTĂZI ÎN CULTURA ROMÂNĂ

(fragment)

Direcţia falsă o dată croită prin cele trei opere de la începutul culturei noastre moderne, inteligenţa română a înaintat cu uşurinţă pe calea deschisă, şi, cu acelaş neadevăr înlăuntru, şi cu aceeaş pretenţie în afară, s-au imitat şi s-au falsificat toate formele civilizaţiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simţă trebuinţa unui organ, şi public iubitor de ştiinţă, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice şi reviste literare şi am falsificat şi dispreţuit jurnalistica. Înainte de a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile şcoalelor, am făcut atenee române şi asociaţiuni de cultură şi am depreţiat spiritul de societăţi literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate ştiinţifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secţiunea filologică, cu secţiunea istorico-archeologică, cu secţiunea ştiinţelor naturale, şi am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiştii trebuincioşi, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut şcoala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul naţional – şi am depreţiat şi falsificat toate aceste forme de cultură. În aparenţă, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituţiune. Dar în realitate toate aceste sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare, şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. (…)

Mai este oare timp de scăpare? Mai este oare cu putinţă ca o energică reacţiune să se producă în capetele tinerimii române şi, o dată cu despreţul neadevărului de până acum, să deştepte voinţa de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenţii iluzorii? Poate soarta ne va acorda timp pentru această regenerare a spiritului public şi, înainte de a lăsa să se strecoare în inimă nepăsarea de moarte, este încă de datoria fiecării inteliginţe ce vede pericolul de a se lupta până în ultimul moment în contra lui.

O primă greşeală, de care trebuie astăzi ferită tinerimea noastră, este încurajarea blândă a mediocrităţilor. Cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra – toate sunt primite cu laudă, sau cel puţin cu indulgenţă, sub cuvânt că „tot este ceva” şi că are să devie

mai bine. Aşa zicem de 30 de ani şi încurajăm la oameni nechemaţi şi nealeşi! (...)

De aici să învăţăm marele adevăr că mediocrităţile trebuiesc descurajate de la viaţa publică a unui popor, şi cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase. Ceea ce are valoare se arată la prima sa înfăţişare în meritul său şi nu are trebuinţă de indulgenţă, căci nu este bun numai pentru noi şi deocamdată, ci pentru toţi şi pentru totdeauna.

Al doilea adevăr, şi cel mai însemnat, de care trebuie să ne pătrundem, este acesta: Forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc puternic de cultură. Şi prin urmare vom zice: este mai bine să nu facem o şcoală deloc decât să facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decât să o facem lipsită de arta frumoasă; mai bine să nu facem deloc statutele, organizarea, membrii onorarii şi neonoraţi ai unei asociaţiuni decât să le facem fără ca spiritul propriu de asociare să se fi manifestat cu siguranţă în persoanele ce o compun; mai bine să nu facem deloc academii, cu secţiunile lor, cu şedinţele solemne, cu discursurile de recepţiune, cu analele pentru elaborate decât să le facem toate aceste fără maturitatea ştiinţifică ce singură le dă raţiunea de a fi.

(*Critice.* Prefaţă de Paul Georgescu. Text stabilit de Domnica Filimon-Stoicescu, vol. I, Bucureşti, 1967)

Consideraţii generale

De la paşoptism la junimism

• Odată cu mişcarea paşoptistă, în decursul secolului al XIX-lea a avut loc o „schimbare a axei de orientare a poporului român dinspre Orient spre Occident”. (E. Lovinescu) Este procesul fundamental care va duce la construcţia României moderne.

Acest proces presupune o actualizare aproape concomitentă a unor reforme, planuri şi obiective, stiluri şi curente de gândire, ideologii şi direcţii estetice sau politice. Sarcinile istorice ale momentului deveneau tot mai evidente pentru spiritul românesc, dornic de a nu pierde „cursa modernităţii” şi de a se sincroniza cu ritmul lumii europene. Astfel că, după momentul paşoptist, reprezentat, printre alţii, de N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Russo şi S. Bărnuţiu, în cultura română apare o nouă generaţie de istorici, lingvişti, folclorişti, scriitori şi specialişti în diverse domenii. Societatea românească a intrat într-un proces de modernizare rapidă pe toate planurile, iar cultura a cunoscut o dezvoltare impresionantă, ce s-a concretizat în multe realizări de performanţă. După revoluţia paşoptistă, societatea românească parcurge o perioadă de tranziţie accelerată, de la valorile depăşite de timp la „formele” de factură modernă.

• Ritmul accelerat în care se derulează la noi episoadele modernizării generează însă şi o serie de contradicţii şi dificultăţi specifice. În acest context, acţiunea critică întreprinsă de T. Maiorescu a avut un rol decisiv în orientarea spiritului public şi în impunerea criteriilor estetice ca norme de apreciere a producţiilor artistice.

Prezent în orice formă de creaţie, aşa cum îl concepea Kogălniceanu, spiritul critic devine *program* şi *strategie* prin întreaga activitate culturală a Societăţii Junimea şi a noii generaţii de intelectuali, în frunte cu T. Maiorescu.

Tranziţia spre modernitate

• Personalitate reprezentativă a culturii române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Titu Maiorescu** (1840-1917) este considerat un ctitor al culturii române moderne, un strateg al modernizării noastre culturale şi un director de conştiinţă pentru multe generaţii de intelectuali români. El a impus spiritul critic în mediul cultural şi politic românesc, fiind apreciat ca reprezentantul tipic al „*culturii critice*” româneşti, creatorul teoriei „*formelor fără fond*.”

Meritul criticii lui Maiorescu este acela de a fi impus creatorilor un climat de exigenţă, pentru a stimula astfel construcţia unei culturi naţionale şi competitive, de nivel european.

• **Criticismul junimist**, declanşat de Maiorescu în termeni generali, a generat una dintre cele mai rodnice şi mai aprinse confruntări de idei din cultura română modernă.

Faţă de antecedentele criticiste ale lui Kogălniceanu, C. Negruzzi, A. Russo şi V. Alecsanndri, T. Maiorescu are privilegiul de a fi conceptualizat contradicţia fundamentală a societăţii româneşti de atunci şi, de fapt, a întregii perioade de tranziţie a societăţii româneşti spre modernitate.

Aproape până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, **spiritul critic junimist** supune examenului domenii din cele mai diferite (învăţământul; ortografia, gramatica şi lexicul – etimologismul şi purismul latiniştilor, italienismul, germanismul „beţia de cuvinte”; erudiţia falsă; versificările lipsite de valoare estetică, dar cu pretenţie de poezie).

De la epoca fondatorilor titanici la epoca specialiştilor

• Trecerea de la paşoptism la junimism – mai exact spus, perioada anilor 1859-1866 – este intervalul în care se modifică întreaga strategie a modernizării.

Din acţiunea paşoptiştilor, rezultă o coexistenţă de stiluri, curente de gândire, ideologii şi directive estetice şi politice care se actualizează aproape concomitent, într-o perioadă de câteva decenii (1830–1860): luminism, romantism, neoclasicism, umanism, realism etc. De aici rezultă *„titanismul personalităţilor”* chemate să răspundă unor solicitări atât de divergente şi să umple „golurile” culturii române în efortul de sincronizare cu ritmul culturii europene.

„Generaţia de întemeietori”. Idei şi atitudini

1. În abordarea unor aspecte definitorii ale momentului istoric, cu o reală bază de adevăr în epocă, între Maiorescu şi predecesorii săi direcţi poate fi identificată şi o anumită viziune comună.

Realizaţi, în această privinţă, o comparaţie între ideile promovate de studiul maiorescian şi unele observaţii ale scriitorilor momentului paşoptist, aşa cum acesta a fost marcat de operele lui Bălcescu, Kogălniceanu, Al. Russo şi S. Bărnuţiu.

2. Evidenţiaţi posibilele elemente de continuitate sau deosebirile de atitudine în problematizarea constituirii civilizaţiei noastre moderne, având în vedere următoarea opinie:

„Când un popor are cumva nevoie de o haină, adică de vreo reformă exterioară, legislatorii şi administratorii săi se grăbesc pe dată a-l înveli în nişte veşminte exotice, aduse cine mai ştie de unde şi croite cine mai ştie pentru cine. Dacă haina este prea largă, se răspunde că purtătorul o să se mai îngraşe cu timpul; dacă e prea strâmtă, se asigură că stofa o să se mai întindă mai în urmă; şi astfel nenorocitul popor se vede constrâns, vrând-nevrând, a târî după sine o hlamidă de astrolog sau a strânge din umeri într-o scurteică de arlechin.”

(B.P. Hasdeu)

3. Ilustrată de „o generaţie de întemeietori”, între anii 1859–1866 cultura română cunoaşte un proces de modernizare, de racordare şi sincronizare la spiritul timpului. Această generaţie a iniţiat vaste proiecte, absorbind principalele teme şi idei din orizontul european.

Elaboraţi un eseu de maximum trei pagini în care să realizaţi o caracterizare generală a acestei „generaţii de întemeietori”.

Daţi eseului vostru un titlu adecvat. De exemplu: *Cultura eroică*; *Generaţia „titanică”* (*„sfinte firi vizionare”*); *Generaţia de întemeietori* etc.



Titu Maiorescu (1840–1917)

T. Maiorescu – sub semnul spiritului critic

• Cuprinsă în intervalul dintre 1866 (*Despre scrierea limbii române*) şi 1873 (*Beţia de cuvinte*), prima parte a activităţii lui T. Maiorescu a fost definită drept **critică culturală** (Tudor Vianu), în sensul că sub incidenţa criticii maioresciene apar, alături de literatură, toate domeniile şi manifestările spiritului public.

În studiul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), T. Maiorescu descoperă o contradicţie între *fond* şi *formă* în societatea românească. Criticul ieşean consideră că, pe un fond social şi cultural nedezvoltat, mişcarea paşoptistă a preluat din ţările occidentale forme instituţionale moderne care, aplicate pe un fond neadecvat şi nesusţinute de acţiuni moderne corespunzătoare, nu reprezintă singure un progres real, ci unul aparent, fals.

De la „cultura eroică” la „cultura critică”

• Comparând cele două epoci, care se despart semnificativ în perioada 1859-1866, sociologul Ilie Bădescu foloseşte distincţia dintre *„cultura eroică”* şi *„cultura critică”*.

a) *„Cultura eroică”* domină perioada cuprinsă între 1830 şi 1866, fiind reprezentată de o generaţie de întemeietori (de instituţii, aşezăminte culturale, societăţi, şcoli, presă, reviste, biblioteci etc.), de „oameni polivalenţi”, „făuritori de proiecte”, care au deschis şi au iniţiat noi proiecte în perspectiva recuperării decalajului istoric faţă de cultura europeană. Această atitudine „profetică”, pe care M. Eliade o elogiază ca ferment al modernizării, va fi înlocuită treptat de *atitudinea critică* a noii generaţii.

b) *„Cultura critică”* va fi reprezentată de generaţia de intelectuali pe care Maiorescu o numeşte explicit „direcţia nouă” în cultura română, caracterizată prin spiritul critic şi prin dorinţa de a realiza o *modernizare de fond.* (Vezi Ilie Bădescu, *Sincronism european şi cultură critică românească*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984)

Tradiţie şi inovaţie în evoluţia culturii

• În decursul istoriei sale moderne, naţiunea română a produs un ansamblu de creaţii spirituale. Aceste valori alcătuiesc, în unitatea şi diversitatea lor, moştenirea noastră culturală. Tezaur de cugetare şi simţire, această tradiţie naţională, univers specific de valori materiale şi spirituale, pe care naţiunea română l-a amplificat mereu, preluând idei şi formule din experienţa altor culturi şi civilizaţii, asigură identitatea noastră spirituală în orizontul lumii moderne. E vorba de „memoria" istorică a poporului nostru, de memoria interioară, afectivă şi psihologică, precum şi de cea materializată în creaţia artistică, ştiinţifică şi filosofică, în toate formele care au exprimat modul nostru de a gândi şi simţi, modul nostru de a ne raporta la istorie şi la alte culturi. Tensiunea dintre tradiţie şi inovaţie este un mecanism interior de evoluţie pentru toate culturile.

Tradiţia nu se identifică mecanic cu trecutul, ci este vorba de o selecţie axiologică pe care, aplicând criterii particulare, prezentul o face în structura acestei moşteniri. Tradiţia reprezintă astfel ceea ce rămâne viu din trecutul cultural, elementele care acţionează modelator asupra prezentului cultural. „Scurt spus, scrie T. Vianu, tradiţia este influenţa muncii culturale anterioare asupra celei prezente."

Teoria formelor fără fond

• Prin noţiunea de „*fond*" (conţinut) Maiorescu înţelege sistemul activităţilor materiale şi sociale, conţinutul pe care trebuie să-l aibă o activitate specifică, dar şi zestrea culturală a unui popor, mentalităţile, tradiţiile şi patrimoniul spiritual.

• Noţiunea de „*formă*" reprezintă, în viziunea lui T. Maiorescu, structurile instituţionale, politice şi juridice ale societăţii, sistemul de învăţământ, instituţiile culturale care organizează energiile creatoare şi asigură difuzarea şi circulaţia valorilor în societate.

• Teza fundamentală a lui Maiorescu este aceea că o „evoluţie organică" a unei societăţi presupune *dezvoltarea de la fond spre forme*, păstrarea unui acord funcţional între fond şi forme. *Teoria formelor fără fond* va deveni cadrul teoretic de interpretare a evoluţiei societăţii româneşti moderne originale.

• T. Maiorescu este adeptul unei dezvoltări organice lente, treptate, a unei dezvoltări de la fond spre forme.

Rezumat în „voinţa de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenţii iluzorii", programul grupului junimist coincide cu o reformulare a conştiinţei de sine a culturii române şi cu o nouă strategie de construcţie a modernităţii.

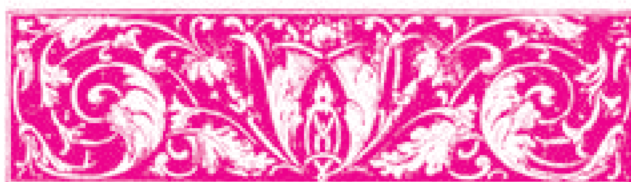
Autonomia valorilor

1. În programul său de reconstrucţie a culturii române moderne, T. Maiorescu formulează cerinţa ca fiecare domeniu al culturii să fie apreciat potrivit unor criterii specifice. El porneşte astfel în acţiunea sa critică de la constatarea că în cultura română domină o *confuzie a valorilor*. Cultura română a timpului, observă Maiorescu, se caracterizează prin neadevăr în toate componentele ei: politică, ştiinţă şi arte, învăţământ, publicistică. La baza acestei situaţii ar sta introducerea „precipitată" a modelului european occidental. Adaptate într-o societate „cufundată până la începutul secolului XIX în barbaria orientală", instituţiile („formele") apusene s-au golit de conţinutul lor originar („fondul"), devenind „forme goale". T. Maiorescu susţine că înseşi începuturile culturii române moderne sunt false, dând ca exemplu, în acest sens, exagerările Şcolii Ardelene. Acreditând neadevăruri şi denaturând astfel ideea de cultură, dincolo de anumite considerente politice şi patriotice, lucrările de istorie ale învăţaţilor ardeleni, şi îndeosebi *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* de Petru Maior (1812), au formulat o serie de ipoteze privitoare la originea românilor şi a limbii române. Şi astfel începe, afirmă Maiorescu, demonstrarea istorică a romanităţii cu o *falsificare a istoriei*. În aceeaşi manieră, afirmă criticul junimist, *Lexiconul de la Buda* (1825) susţine puritatea latină a limbii române, aşa încât lingvistica începe la noi printr-o „falsificare a etimologiei", „o falsificare a filologiei."

Comentaţi fragmentele în care Maiorescu realizează aceste analize comparative şi susţineţi statornica preocupare a criticului faţă de anumite realizări din domeniul creaţiei ştiinţifice.

2. Anticipat de *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, studiul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868) reprezintă o monografie a culturii româneşti la treapta de evoluţie pe care ea o marca, după Unire, prin intrarea într-o nouă fază a înseşi dezvoltării naţionale.

Comentaţi modalitatea prin care Maiorescu pune în dezbatere însuşi „raportul dintre formele civilizaţiei autohtone şi cele europene, dintre tradiţie şi inovaţie, dintre ceea ce Ibrăileanu va numi mai târziu «*influenţe străine*» şi «*realităţi naţionale*»".



Unitatea dintre cultură şi societate

• După Maiorescu, cultura este alcătuită din forme care au o dimensiune universală (ştiinţă, artă etc.), dar care sunt determinate de „fundamentul dinăuntru" al unei societăţi, expresie a condiţiilor istorice şi a modului de viaţă dintr-o societate.

Pusă în relaţie directă cu realitatea socială concretă, cultura este, în viziunea lui T. Maiorescu, o componentă a vieţii sociale, o „expresie a puterii vitale."

• Descoperiţi, în următorul fragment de text, argumente în favoarea susţinerii ideii reproduse mai sus:

„Înainte de a avea partid politic (...) noi am fundat jurnale politice şi reviste literare, şi-am falsificat şi despreţuit jurnalistica. Înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile şcoalelor, am făcut atenee române şi asociaţiuni de cultură şi am depreţiat spiritul de societăţi literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate ştiinţifică originală, am făcut Societatea Academică Română (...) şi am falsificat ideea academică. Înainte de a avea artişti trebuincioşi, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut şcoala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul naţional – şi am depreţiat şi falsificat toate aceste forme de cultură."



Membrii asociaţiei „Junimea"
(Din numărul jubiliar al „Convorbirilor literare" 1867–1937)

EVOLUŢIA CULTURII ROMÂNE MODERNE

Confruntări de idei

• Studiul *În contra direcţiei de astăzi…* reflectă concepţia maioresciană de evoluţie organică, potrivit căreia formele de civilizaţie şi cultură ale unui popor trebuie să apară în chip natural, prin evoluţia lui istorică: susţinerea progresului de jos în sus, adică *de la fond către forme.*

Deosebit de complexă, această problematică a culturii române moderne a fost abordată de cele mai importante personalităţi şi curente de idei din cultura românească.

Formulând teoria sincronismului, în opoziţie cu teoriile evoluţiei organice junimiste şi tradiţionaliste, E. Lovinescu, de exemplu, se sprijină pe „legea imitaţiei", formulată de sociologul francez Gabriel Tarde. Odată apărute într-un mediu de civilizaţie, creaţiile şi inovaţiile se răspândesc şi se difuzează prin imitaţie şi contagiune pe spaţii tot mai largi, fiind preluate, adoptate şi localizate în funcţie de caracteristicile mediului specific. Imitaţia este un factor ce acţionează „de sus în jos" şi de la centru spre periferie. Lovinescu susţine că între cultură şi civilizaţie există o relaţie reversibilă, *formele* preluate „stimulează" mai întâi fondul şi, integrate în experienţa socială, ajung să „stimuleze" crearea fondului corespunzător. Potrivit legii sincronismului, valorile, instituţiile şi practicile culturale se impun tuturor sub presiunea unui „spirit al timpului".

Preluat de la istoricul roman Tacit, *spiritul veacului* este, după definiţia lui Lovinescu, *„o totalitate de condiţii materiale şi morale configuratoare ale vieţii popoarelor europene într-o epocă dată.*"

Apelând la teoria junimistă a formelor fără fond, Lovinescu susţine, în opoziţie faţă de Maiorescu, că civilizaţia şi cultura modernă s-au format în mod *revoluţionar* (nu evoluţionist), prin *arderea etapelor* şi *prin progresul de sus în jos*.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, poporul român se afla în faţa unei noi provocări istorice, la care se cereau găsite soluţii adecvate.

Cultura românească e dominată acum de două tendinţe complementare:

a) tendinţa de asimilare a ideilor şi a modelelor culturale apusene;

b) tendinţa de a crea în orizontul specificului naţional.

1. Realizaţi o descriere a acestei etape, folosindu-vă, în acest sens, şi de opinia lui Mircea Eliade, care demonstra că, „în epocă se manifesta un patos deosebit al creaţiei, de factură renascentistă, o adevărată demiurgie culturală”, ce a dus la sincronizarea vieţii noastre spirituale cu marile tendinţe ale culturii occidentale.

2. Dincolo de cele mai spectaculoase transformări din plan politic şi instituţional (reforme legislative şi administrative, formarea unor structuri politice moderne şi înfăptuirea unei uniri politico-administrative efective), în strategia globală a modernizării un loc fundamental îl ocupă acţiunile din domeniul culturii.

Ilustraţi, cu exemple potrivite, din această perioadă, cele mai importante orientări culturale la standardele valorice ale modernităţii.

Aveţi în vedere: a) diferenţierea valorică a formelor de creaţie în epoca marilor clasici, prin dobândirea treptată a unei originalităţi stilistice şi naţionale;

b) modernizarea învăţământului şi diversificarea presei;

c) apariţia, pe fundalul acestui climat spiritual efervescent, a unei serii de gânditori originali, care au asimilat curentele de idei occidentale şi au elaborat sisteme de gândire în prelungirea acestora sau în replică faţă de teoriile occidentale.

3. În sfera spiritului critic derivat din teoria „formelor fără fond” pot fi plasate, de asemenea, denunţarea confuziei de valori şi disocierea valorilor, pe care criticul o propune în vederea disocierii valorii estetice de cea ştiinţifică, filosofică, politică, morală, didactică şi a impunerii ei ca obiect al poeziei, al literaturii, în ansamblu, şi al criticii.

Cum comentaţi această idee de bază a amplei acţiuni critice declanşate de T. Maiorescu?

4. Citiţi *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868) şi *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872) de T. Maiorescu.

Notaţi ideile care ilustrează teoria „formelor fără fond”, esenţa criticismului junimist, şi organizaţi o dezbatere pe tema sintezei dintre fondul autohton şi imperativul sincronizării cu spiritul timpului, cu formele culturii occidentale.

5. Pornind de la radicalismul teoriei „formelor fără fond”, susţineţi cu argumente potrivite dacă Maiorescu ar putea fi numit un spirit antieuropean şi antimodern.

Demonstraţi dacă ceea ce denunţă criticul este modelul european în sine sau numai preluarea şi aplicarea lui grăbită, superficială, ducând la „depreţierea” instituţiilor respective.

Aveţi în vedere, în acest sens, şi mediul spiritual al Europei moderne în care s-a format viitorul critic şi estetician.

6. Adept al unei dezvoltări organice, lente, treptate, a unei dezvoltări de la fond spre forme, Maiorescu a declanşat o amplă acţiune critică, cu profunde consecinţe în impunerea criteriilor valorice în orice tip de activitate şi de creaţie.

Rezumând acest program, arătaţi cât de necesară devine „voinţa de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenţii iluzorii.” (Maiorescu)

7. Susţinându-şi cu fermitate teoria, T. Maiorescu admite că a da înapoi e cu neputinţă, îndemnând spiritul critic la o tot mai sporită vigilenţă.

Analizaţi, din acest punct de vedere, finalul studiului *Direcţia nouă în cultura română*:

„Românii, anticipând formele unei culturi prea înalte, au pierdut dreptul de a comite greşeli nepedepsite şi, depărtaţi din starea mai normală a dezvoltărilor treptate, pentru noi etatea de aur a patriarhalismului literar şi ştiinţific a dispărut. Critica, fie şi amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susţinerii şi propăşirii noastre, şi cu orce jertfe şi în mijlocul oricâtor ruine trebuie împlântat semnul adevărului.”

8. Demonstraţi în ce măsură următoarele idei susţinute de T. Maiorescu sunt concludente pentru a demonstra spiritul de temeinicie propriu Junimii: critica nonvalorilor şi a mediocrităţilor, denunţarea imposturii şi falsului intelectual, a superficialităţii şi dilentantismului, a demagogiei şi retorismului, într-un cuvânt critica neadevărului.

Fişier bibliografic

G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Bucureşti, 1982; Pompiliu Constantinescu, ***Scrieri***, vol. 3 şi 6, E.P. L./Minerva, Bucureşti, 1969, 1972; Ovidiu Cotruş, ***Meditaţii critice***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983; Domnica Filimon, ***Tânărul Maiorescu***, Ed. Albatros, Bucureşti, 1974; E. Lovinescu, ***Maiorescu şi posteritatea lui critică.*** Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, 1980; ***T. Maiorescu şi contemporanii lui.*** Ed. Minerva, 1974. Nicolae Manolescu, ***Contradicţia lui Maiorescu***, Cartea Românească, Bucureşti, 1970; Florin Mihăilescu, ***Conceptul de critică literară în România***, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976; George Munteanu, ***Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici.*** E.D.P, Bucureşti, 1980; Z. Ornea, ***Junimea şi junimismul***, Ed. Eminescu, Bucureşti, ed. a II-a, 1978; L. Rusu, ***Scrieri despre Titu Maiorescu***, Cartea Românească, Bucureşti, 1979; Eugen Todoran, ***Maiorescu***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977; Tudor Vianu, ***Studii de literatură română***, E.D.P., Bucureşti, 1965; ***Arta prozatorilor români***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973; Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, ***Istoria literaturii române moderne***, E.D.P., Bucureşti, 1971; Grigore Georgiu, ***Istoria culturii române moderne***, Bucureşti, 2000.

STILUL ŞI CALITĂŢILE LUI GENERALE (II)

Claritatea

• Claritatea constituie o calitate generală a stilului care — alături de corectitudine — ne obligă să ne exprimăm ideile, gândurile şi trăirile sufleteşti limpede, distinct şi logic, astfel încât receptorul să sesizeze fără dificultate conţinutul mesajului.

În scris şi în expunerea orală, emiţătorul trebuie să respecte semnele de punctuaţie, auxiliarul grafic al sintaxei. Pauza aleatorie modifică semantica enunţului.

• Sub aspect lexical şi sintactic, claritatea este determinată de doi factori, de egală importanţă: *coerenţa ideilor* şi *inteligibilitatea limbajului*. Ordonarea prealabilă a ideilor în gând, urmată de exprimarea distinctă şi expresivă, asigură claritatea mesajului, deoarece între logică şi gramatică există o contiguitate indisolubilă.

Abaterile de la claritate

1. Obscuritatea. Prin obscuritate se înţelege discrepanţa dintre conţinutul ideatic sau psihic al mesajului şi forma în care ideile, gândurile şi trăirile sufleteşti sunt exprimate. Consecinţa imediată o constituie introducerea unei semantici confuze în mesaj.

Un enunţ simplu — în faţa stomatologului, durerea de măsea trece instantaneu — este transformat de un personaj caragialian într-o frază aberant-contorsionată:

„*— Vezi d-ta, pesemne, nu ştiu cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversaţie, de frică trece...*” (Caragiale, *D'ale carnavalului*)

2. Nonsensul. Nonsensul denumeşte un enunţ golit de sens informaţional, în care ideile şi semnificaţia lor se anulează reciproc; codul semantic şi cel sintactic folosite de emiţător fac imposibilă comunicarea interpersonală.

Să recitim fraza finală din discursul lui Farfuridi:

„*Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo şi anume în punctele... esenţiale... Din această dilemă nu puteţi ieşi...*”.

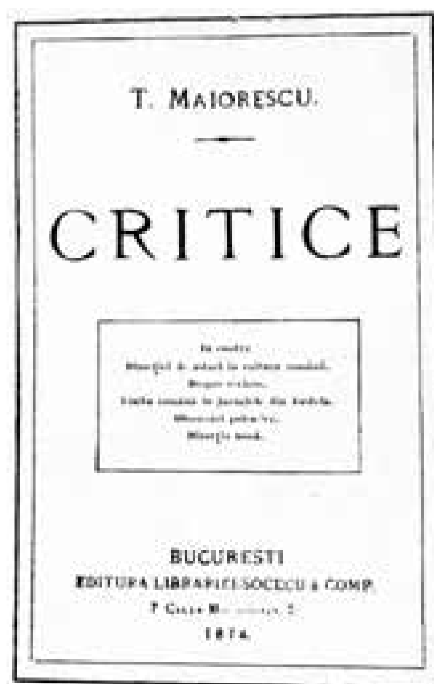
(Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

3. *Echivocul.* Este o abatere de la claritate provocată de greşita ordonare a cuvintelor în enunţ, de absenţa punctuaţiei sau de folosirea ei eronată. Toate aceste greşeli sunt efectuate din neştiinţă, din insuficienta stăpânire a normelor gramaticale; ele sunt inconştiente, emiţătorul nu le sesizează prezenţa. Consecinţa imediată o constituie apariţia în enunţ a două sau mai multe înţelesuri, însoţite de un comic involuntar, nesesizat de emiţător.

Fraza următoare este construită pe un echivoc, din cauza punctuaţiei şi a greşitei ordonări a propoziţiilor în enunţ:

„CAŢAVENCU: *Vreau ceea ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între fruntaşii politici...*”.

(Caragiale, *O scrisoare pierdută*)


T. MAIORESCU.

CRITICE

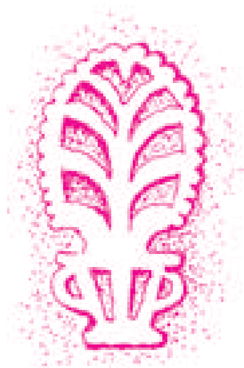
BUCURESTI
EDITURA LIBRARIEI SOCECU & COMP.
1874.

Critice, Bucureşti, 1874. Foaie de titlu

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

• Creaţia marilor scriitori oferă exemple numeroase de exprimare logică, limpede şi distinctă.

1. Să recitim prima strofă dintr-o poezie eminesciană:



„Cu mâne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi."

Enunţurile în care sunt turnate cuvintele se caracterizează printr-o desăvârşită claritate. Receptorul constată din propria-i experienţă existenţială „adevărul" cristalizat în versurile citate. Toţi constatăm că ziua trăită ieri o scădem din numărul total al zilelor ce ne-au fost date prin structura noastră genetică, iar ziua de mâine o adăugăm inevitabil zilei de ieri, deoarece trăim într-un prezent continuu.

2. Să recitim următorul fragment epic:

„Îi luai braţul şi-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braţ de femeie acela. Căpătase o transparenţă şi o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată, şi întreaga voinţă de victorie alături. Trăia prin sine: nu mai aparţinea fetei care îl întinsese pe jăratec ca să-i încerce dragostea. Îl ţineam în mâinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cu care palpita şi de ciudăţenia faptului care trebuia să urmeze, începui să-l strâng, să-l mângâi, să-l sărut, sigur fiind că îmbrăţişez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mângâi, de ea toată mă bucur. Simţeam cum se pleacă sub voluptate, cum cedează agonizând, simţeam că se deşteaptă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam faţa mereu mai palidă, ochii tot mai aprinşi, voinţa tot mai rătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea braţului gol, o chemam pe ea. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre ea, toată. Şi o ghicii atunci cum se clatină şi se reazămă mereu, tot mai mult de mine, până ce şi-a încolăcit celălalt braţ de umerii mei şi a început să mă strângă, lăcrămând, fără suflare." (Mircea Eliade, *Maitreyi*)

Textul are o claritate intrinsecă. Vocea naratorului însoţeşte, comentează şi, în acelaşi timp, notează propriile trăiri interioare, pe măsură ce apropierea fizică dintre cei doi se realizează succesiv.

Secvenţa nu poate fi înţeleasă fără cunoaşterea întregului context care a precedat-o. Apropierea dintre Allan şi Maitreyi reprezintă efectul a ceea ce psihologia numeşte „atracţie interpersonală".

Dezvoltaţi ideea într-un eseu, argumentând verosimilitatea segmentului epic reprodus.

— Porniţi de la *ipoteza* contrarietăţilor sufleteşti trăite iniţial de narator: „*... mi se părea urâtă — cu ochii ei mari şi negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte...*"

— *Transferul afectiv*; uimirea descoperirii unei fiinţe deosebite: „... m-a izbit culoarea pielii: mată, brună", atât de puţin feminină, ca şi cum ar fi fost a unei zeiţe.

Toate secvenţele creează o *atracţie a contrariilor*, încheiată cu fragmentul citat.

3. Deseori, avem sentimentul că nu „înţelegem" un text şi acuzăm *lipsa* lui de claritate. Neînţelegerea este determinată de două cauze principale:

a) Textul nu poate fi decodat din cauza unei insuficiente pregătiri intelectuale şi sufleteşti a cititorului. „Înţelegerea" are nevoie de maturizarea gustului artistic, mai ales pentru poezia modernă.

b) Textul poate fi ininteligibil şi pentru că acesta nu a avut de la început claritate. Aceasta se explică prin faptul că mulţi indivizi nu pot gândi coerent. Incoerenţa se răsfrânge în cuvinte, iar limbajul se materializează în text.

În asemenea stihuri, cu excepţia intenţiei ironice, nu trebuie să căutăm vreun sens.

4. Pauza în vorbire şi corolarele ei în scris (punctul, virgula, punctele de suspensie) sunt decisive pentru claritatea textului.

Activitate independentă

1. Precizaţi echivocul şi natura lui din fraza:

„— *N-ai fost tu (...) la madam Lefter Popescu, o damă'naltă, subţirică, frumoasă, oacheşe, casele ale verzi cu giamlâc, care are o aluniţă cu păr deasupra sprâncenii din stânga şi se poartă legată la cap cu roşu?*" (Caragiale, *Două loturi*)

2. Explicaţi structura echivocului din textele următoare:

a) Am văzut că s-a produs un grav accident de circulaţie cu ochii mei!

b) „— *Unde-ai plecat, Mitică?*
La vânătoare de ***lei***". (I.L. Caragiale)

c) „*Sunt* ***haine***" (echivoc grafic)

3. Remarcaţi efectul produs de absenţa virgulei şi de aşezarea eronată a complementului de agent în enunţul: „*Maşina accidentată a fost scoasă din şanţ cu boii de miliţieni.*"

4. În ciuda virgulelor, ordinea propoziţiilor este cauza echivocului din textul următor. Reordonaţi structura sintactică:

„*Podul de peste Dunăre de la Turnu Severin, a fost construit de Apolodor din Damasc, ale cărui picioare se mai văd şi astăzi.*"

5. Descifraţi echivocul:

„*Dama chemat sergent stradă care nefiind nici unul urcat birje un cal plecând degrab huiduită.*" (Caragiale, *Telegrame*)



Nicolae Grigorescu,
Pe malul Siretului

Studiu de caz

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE ÎN OPERA MARILOR CLASICI

Preliminarii

• Societatea **Junimea** şi revista **Convorbiri literare** au creat un climat adecvat şi o altă modalitate de a recepta şi înţelege cultura şi literatura română. În contextul mişcării literare, al ambianţei spirituale şi al atmosferei instaurate de Junimea, cinci mari personalităţi şi-au depăşit epoca şi s-au impus conştiinţei publice. Este vorba de Titu Maiorescu, mentorul Junimii, şi de Ioan Slavici, Ion Creangă, I.L. Caragiale şi Mihai Eminescu.

Cultivarea limbii literare

• Scriitorii din această perioadă au avut o contribuţie decisivă în procesul de cristalizare a limbii române literare. Precursorul a fost **Titu Maiorescu**.

Tânărul profesor a început prin a-i învăţa pe elevii Institutului Pedagogic din Iaşi — printre care se afla şi Ion Creangă — noţiunile elementare de gramatică: „*«Şcolarul intră în odaie. El ţine trei cărţi în mână»* Acestea sunt două gândiri spuse. *«Gândirile spuse se numesc propusăciuni.» Aici avem două propusăciuni.*"

1. În notele ce însoţesc studiul *Regulele limbii române pentru începători* (1864), Maiorescu afirmă: „ …regenerarea poporului începe de la cultivarea limbii române, cultivarea limbii presupune studiul ei în toate şcolile şi începe de la cele elementare." Limba şi literatura sunt „pentru români cuvinte aproape identice. Cultivă limba poporului, lăţeşte-i-o prin toate satele, învaţă-l să şi-o cunoască în toate dependinţele ei, cu poezii şi cântece, cu tradiţiuni istorice şi cu poveşti populare şi atunci ai regenerat un popor pe tărâmul intelectual cu acelaşi rezultat cu care îl regenerezi pe tărâmul economic prin o lege rurală. " (*Opere,* I., Minerva, 1978)

Comentaţi îndemnul maiorescian: „*Cultivă limba poporului, lăţeşte-i-o prin toate satele…*"

2. Precizaţi de ce foloseşte Maiorescu persoana a doua singular? Cui se adresează?

3. Prezentaţi semnificaţia raportării, în acest context, la literatura populară?

4. Explicaţi paralela realizată de Maiorescu între *„tărâmul intelectual"* şi *„tărâmul economic"*.

• În studiul *Despre scrierea limbii române* (1866), Maiorescu argumentează necesitatea folosirii principiului fonetic în scriere. Cu minime excepţii, ortografia recomandată de critic este aceea pe care o folosim şi astăzi. Rolul său în cristalizarea limbii române moderne rămâne decisiv.

T. Maiorescu a criticat deopotrivă limbajul ziarelor şi, prin „ beţia de cuvinte", prolixitatea discursurilor parlamentare; a susţinut dreapta cumpănire între neologisme şi vechile cuvinte româneşti: „ Acolo unde lipseşte în limbă un cuvânt, iar ideea trebuie neapărat introdusă, vom privi cuvântul întrebuinţat în celelalte limbi romanice…" Şi-a susţinut argumentele cu exemple din poezia populară, cu versurile lui Alecsandri şi cu articolele semnate de Eminescu în ziarul *Timpul*.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Citiţi şi analizaţi următorul fragment ce constituie concluzia studiului *Neologismele* (1881) de T. Maiorescu:

„… cuvântul numai în dicţionarele cărturarilor se înfăţişează ca o unitate izolată de câteva litere laolaltă; în realitatea vieţii sufleteşti cuvântul este un complex de înţelesuri şi de simţiri, care nu există niciodată singuratice, ci sunt legate de înţelesurile şi simţirile din alte cuvinte şi alcătuiesc astfel între ele ţesătura cea trainică a personalităţii unui individ, ca şi a unui popor.

Această legătură e mai întinsă sau mai restrânsă, mai îndesată sau mai pe deasupra, după cum este şi firea individului: dar totdeauna este împletită din multe iţe ale spiritului omenesc, şi din când în când se ivesc încrucişări de fire cari pot pune în mişcare ţesătura întreagă, şi cu un simplu cuvânt se deschide adâncimea adâncimilor sufleteşti.”

2. În primul paragraf, Maiorescu defineşte conceptele operaţionale denumite de lingvistica modernă *denotaţie* şi *conotaţie*. Delimitaţi ideile distinctive ale fiecărei noţiuni.

3. Paragraful următor conturează noţiunea de „specific naţional”. Identificaţi, sub veşmântul metaforic, trăsăturile caracteristice.

4. Sintagma „adâncimea adâncimilor sufleteşti” dezvăluie o perspectivă modernă asupra creaţiei. Comentaţi semnificaţiile afirmaţiei susţinute de T. Maiorescu.

Diversitatea stilistică

• Intenţia junimiştilor de a alcătui o antologie de poezie cultă autohtonă l-a determinat pe Titu Maiorescu să redacteze studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în care expune şi argumentează criteriile ce imprimă valoare artistică unei opere. El netezeşte astfel drumul afirmării acelor scriitori ce vor deveni mari clasici ai literaturii române.

Acţiunea teoretică a lui Titu Maiorescu va fi valorificată practic de patru mari creatori, deosebiţi temperamental şi valoric, pe care îi uneşte însă — observă Tudor Vianu — rafinamentul formei şi superioara conştiinţă artistică, amândouă formate „ în bună parte în atmosfera estetică a Junimii”. Ei întruchipează simbolic cele trei mari regiuni româneşti, reprezintă unitatea unei culturi superioare şi o nouă atitudine faţă de creaţia literară. Prin ei, literatura autohtonă „intra în faza nouă a autonomiei şi suveranităţii esteticului”. *(Istoria literaturii române moderne*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 207)

■ Deşi nu stăpâneşte structurile limbajului cu măestria celorlalţi, importanţa contribuţiei lui **Ioan Slavici** la cristalizarea limbii române moderne a fost remarcată de lingvişti. Prozatorul a fost preocupat exclusiv de două din trăsăturile generale ale stilului: *corectitudinea* şi *claritatea*:

„…Lucram totdeauna pe-ndelete – mărturiseşte el –, ţineam la corectitudinea formei până în cele mai mici amănunte, şi-mi dădeam silinţa să aleg vorbele, să le întrebuinţez şi să le aşez potrivit cu deprinderea celor mai mulţi din români.” Procedând astfel, Slavici s-a străduit să se integreze, prin limbaj şi ficţiune, în orizontul de aşteptare al contemporanilor: „Scriind, îmi dădeam toată silinţa să mă potrivesc atât în plăsmuire, cât şi în formă cu felul de a vedea şi cu gustul acelora pe care îi aveam în vedere.” (*Lumea prin care am trecut*, Bucureşti, 1930)

Ioan Slavici valorifică limbajul ţăranilor români din Transilvania şi are intuiţia de a folosi, înaintea lui Creangă, oralitatea populară cu zicerile ei tipice. El este – constată Tudor Vianu – „creatorul acelui realism ţărănesc, în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane.”

• Un exemplu edificator în acest sens îl oferă începutul nuvelei *Moara cu noroc*:

„*— Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit. Dar voi să faceţi după cum [vă] trage inima, şi Dumnezeu să vă ajute şi acopere cu aripa bunătăţilor sale. Eu sunt acum bătrână, şi, fiindcă am avut şi am atât de multe bucurii în viaţă, nu înţeleg nemulţumirile celor tineri şi mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrâneţe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi şi să dau la sfârşitul vieţii mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică. Voi ştiţi, voi faceţi; de mine să nu ascultaţi. (...)*

— Vorbă scurtă — răspunse Ghiţă — să rămânem aici, să cârpesc şi mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci sau desculţi, iară, dacă duminica e noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică, şi să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaş, iară d-ta la tustrei. Iacă liniştea colibei.

— Nu zic, grăi soacra aşezată. Eu zic numai ce zic eu, vă spun numai aşa, gândurile mele, iară voi faceţi după gândul vostru, şi ştiţi prea bine că, dacă voi vă duceţi la moară, nici vorbă nu poate fi ca eu să rămân aici ori să mă duc în altă parte.”

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Identificaţi prezenţa unor ziceri tipice în cuvintele bătrânei şi ale lui Ghiţă, din nuvela *Moara cu noroc*.

2. În frazele rostite de bătrână, Tudor Vianu a intuit desfăşurarea unui „proces moral"; interpretaţi ideea, folosind opinii personale sau călăuzindu-vă după următoarele sugestii:
– bătrâna formulează o împotrivire;
– exprimă sinteza unei experienţe existenţiale;
– acceptă schimbarea fără a-şi da acordul.

3. Dialogul dezvăluie o fină analiză psihologică; dezvoltaţi ideea într-un eseu, urmărind următoarele cerinţe: explicaţi motivele interioare ce o determină pe bătrână să nu-şi exprime opinia personală; precizaţi de ce nu vrea să decidă în locul tinerilor, dar este hotărâtă să plece împreună cu ei; analizaţi semnificaţiile cuvântului-cheie din propoziţia: *„… grăi soacra aşezată"*.

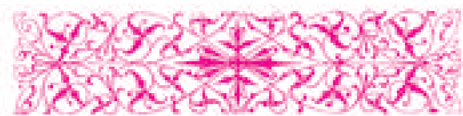
4. Identificaţi motivele ce l-au determinat pe Ghiţă să arendeze hanul.

5. Stabiliţi mărcile stilistice ale discursului epic.

6. În acest fragment se află şi intriga nuvelei; o sesizaţi?

7. Interpretaţi modalitatea de deschidere a textului.

8. Slavici foloseşte oralitatea „ca un instrument în vederea pictării mediului rural" (T. Vianu). Identificaţi în text elementele ce justifică o asemenea afirmaţie.



■ **Ion Creangă** — afirmă Vladimir Streinu, în 1943 — „se află prins intr-un joc dublu de perspectivă: pare popular pentru intelectualitate şi cult pentru popor." (*Clasicii noştri*, Albatros, 1969)

Materialul lingvistic utilizat de Creangă este într-adevăr popular, un limbaj caracterizat prin oralitatea satelor de munte moldoveneşti. Însă creaţia lui se depărtează de literatura populară.

Opera lui Ion Creangă este consecinţa unei atente prelucrări şi îndelungate elaborări, izvorâte dintr-un instinct creator nativ şi o aspiraţie înnăscută spre perfecţiune. Fraza are o cadenţă interioară şi poate fi descompusă în unităţi ritmice asemănătoare cu ale unui poem modern, în care sinonimia cu funcţie estetică, ordinea atipică a structurilor sintactice şi unităţile ritmice alcătuiesc un traseu lingvistic personalizat.

Modalităţile lingvistice individualizate interferă cu o cultură orală de ziceri: proverbe, maxime, zicători. Această caracteristică a limbajului i-a inspirat lui G. Călinescu ideea unor concordanţe analogice cu Rabelais:

„Este în poveştile lui Creangă atâta jovialitate, atâta umor al contrastelor, observă G. Călinescu, încât compunerile sunt menite să nu fie gustate cum trebuie decât de intelectuali. Şi de fapt, oricât de paradoxal s-ar părea la întâia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rebelais. El are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora. În câmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mişcare, ci din cuvânt..." (*Ion Creangă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964)

G. Călinescu intuieşte o paralelă plauzibilă de tehnică dialogată între Rabelais şi Creangă: cel dintâi folosea citate livreşti pentru a caracteriza oameni, fapte, evenimente; cel de al doilea, pentru aceleaşi situaţii epice, utilizează tot citate, dar de substanţă folclorică.

• Recitiţi următorul fragment din *Amintiri din copilărie*, având în vedere comentariul, realizat în acest sens, de G. Călinescu:

„În săptămâna Hârţii sau Câmeleaga, moş Vasile, viind la Folticeni, între alte merinde, aduce feciorului său şi trei purcei grijiţi gata.

— Bine-ai venit sănătos, tată, zise Ioan sărutându-i mâna. Aşa-i că ne-ai nimerit?

— Bine v-am găsit sănătoşi, măi băieţi, răspunse moş Vasile. D'apoi vorba ceea: Nimeresc orbii Suceava şi eu nu eram să vă nimeresc? Apoi, din vorbă în vorbă, ne întreabă: — Ei, ce mai zice Mecetul despre popia voastră? Are gând să vă deie drumul degrabă? Căci eu, drept să vă spun, m-am săturat de-atâta zdruncen şi cheltuială.

— Nu se zice Mecet, ci Catihet, tată, raspunse Ioan, ruşinat.

— Na, na, na, Măria ta! parcă astă grijă am eu acum?... Vorba ceea: Nu-i Tanda şi-i Manda; nu-i teiu-beleiu, ci-i beleiuteiu… de curmeiu. Şi ce mai atâta încunjur?... Mecet, Berechet, Pleşcan, cum s-a fi chemând, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine, zise moş Vasile. Ş-apoi cică popa-i cu patru ochi!... Ia mai bine rugaţi-vă cu toată inima sfântului Hăraşc Nicolai de la Humuleşti, doar v-a ajuta să vă vedeţi popi odată! Ş-apoi atunci... aţi scăpat şi voi deasupra nevoii: bir n-aveţi a da, şi havalele nu faceţi; la mese şedeţi în capul cinstei şi mâncaţi tot plăcinte şi găini fripte. Iar la urmă vă plăteşte şi dinţăritul… Vorba ceea: Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pântece de iapă se cer unui popă, şi nu-i mai trebuie altă ceva. Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca feţele bisericeşti să fie mai altfel!... dar… veţi fi auzit voi, că popa are mână de luat, nu de dat; el mănâncă şi de pe viu, şi de pe mort."

— Mergeţi sănătos, moş Vasile, zicem noi, petrecându-l până mai încolo; şi vă rugăm, spuneţi părinţilor, din partea noastră, că ne aflăm bine şi-i dorim."

• **Oralitatea.** Noţiunea de *oralitate* denumeşte caracteristica stilului de a părea vorbit. Oralitatea nu reprezintă un stil funcţional distinct, ci „o dimensiune a realizării limbii în situaţii diverse de comunicare.” (Gabriela Duda) Este stilul folosit de scriitorii de origine rurală, care utilizează modalităţi de exprimare specifice limbii vorbite.

• Mărcile lingvistice ale oralităţii sunt următoarele:

– forme fonetice, lexicale şi construcţii morfologice cu particularităţi populare;

– introducerea în text a zicerilor tipice: proverbe, maxime, zicători;

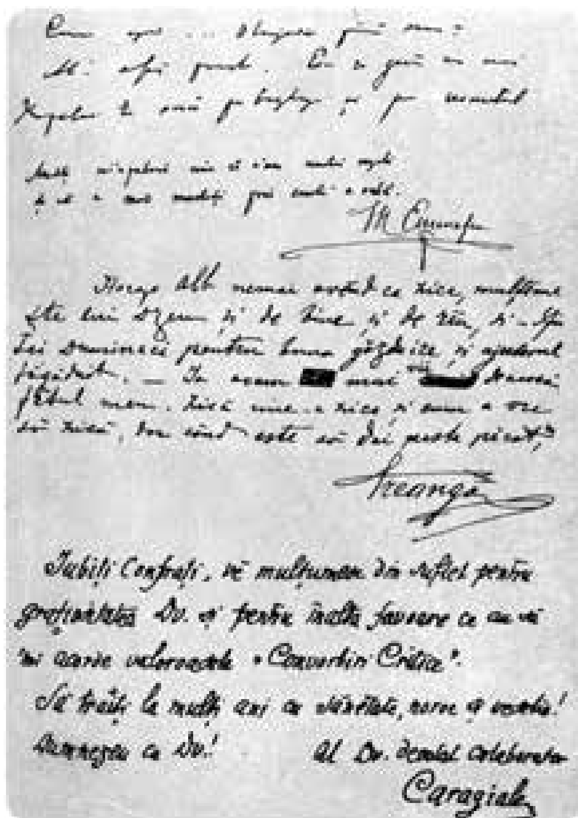
– construcţii exclamative, interogative, interjecţii, substantive în vocativ, verbe la imperativ, inversiuni topice;

– interferenţa vorbirii directe cu stilul indirect;

– enunţuri brevilocvente şi structuri verbale incidente etc.

Elementele oralităţii sunt caracteristice şi limbajului cult. Ele caracterizează strategiile conversaţionale în proză şi structurile dialogale în textele dramatice şi în proza postmodernă, deoarece imprimă exprimării spontaneitate şi dinamism tensional.

În celelalte stiluri funcţionale, elementele de oralitate apar în pledoariile avocaţilor, în comunicările ştiinţifice, în prelegerile didactice, în reportaje.



File manuscris: M. Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Argumentaţi „ erudiţia” lui Creangă, „plăcerea cuvintelor şi a zicerilor” puse „în gura altora”.

2. Identificaţi mişcarea epică a textului.

3. În frazele rostite de moş Vasile, naratorul realizează o microsecvenţă realistă: interpretaţi propoziţia: „*... m-am săturat de-atâta zdruncen şi cheltuială*”; comentaţi imaginea preotului vremii, răsfrântă în percepţia enoriaşului; în ciuda criticilor aduse preoţimii, moş Vasile doreşte ca fiul său să ajungă preot; cum motivaţi atitudinea lui?

4. Precizaţi punctul de vedere al naratorului; cine vorbeşte în această mini secvenţă?

■ **I.L. Caragiale** recreează, în proză şi în dramaturgie, limbajul popular citadin, suburban şi semidoct, propriu graiului muntean, îndeosebi în oraşele Bucureşti şi Ploieşti. Însă oralitatea limbajului este specifică personajelor ficţionale şi nu prozatorului. Distanţa dintre vorbirea personajelor şi vocea naratorului este distinct marcată. Iar nestinsa modernitate a limbajului folosit de Caragiale îşi are originea în superioara elaborare a textului subliniată de Paul Zarifopol: redactarea „dezlănţuie o energie particulară” în sufletul prozatorului „constrâns la muncă tăcută şi-l face să-şi lucreze scrisul cu o trudă înverşunată”, ceea ce explică perenitatea textului său. Când Caţavencu strigă: *„Nu voi să ştiu de Europa, eu ştiu numai de România mea”*, fraza are, în contemporaneitate, o rezonanţă modernă, pentru că „rezumă, grosolan, dar adevarat, stări sentimentale care circulau, mai bine ori mai slab ascunse, prin sufletele mai multor bărbaţi eminenţi ai ţării”. (*Pentru arta literară*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997)

• Citiţi fragmentul pe care-l reproducem din schiţa intitulată *Atmosferă încărcată:*

„E o zi posomorâtă de primăvară; dar e zi de sărbătoare, mare repaus dominical... Ai observat şi dumneata, cititorule, câte progrese a făcut opinia noastră publică de când avem legea repausului dominical?... E zi de sărbătoare. (...) Se face o manifestaţie populară monstră în contra guvernului...

Drept să spun: să merg la manifestaţie, n-am curaj (...) E mai bine aşadar să mă retrag discret într-un colţ şi să tac. Intru într-o berărie şi aştept să pice din moment în moment ediţia de seară a ziarelor politice... Sunt tare nerăbdător să aflu ce a fost la manifestaţie.

E lume destulă şi-n berărie. Un cunoscut mi se aşază alături.

— Ei! Ce zici?

— Ce să zic? Răspund eu... Bine.

— Cum bine? Asta e bine?

— De! zic; ştiu şi eu?

— Cum, ştiu şi eu? Dacă dumneata, cetăţean care te pretinzi…

— Ba — zic — mă iartă, nu mă pretinz de loc.

— Nu e vorba că te pretinzi, dar eşti; eşti un om, care va să zică, mai instruit, şi ai datoria, mă-nţelegi; fiindcă, dacă unul ca dumneata stă indiferent şi nu se interesează, atunci să-mi dai voie să-ţi spui…

— Nene, zic eu…

— Ce, nene?... Aoleu! Vai de biata ţara asta! O s-ajungă rău, domnule! O s-ajungă rău!! Fiindcă nu mai este patriotism şi totul se vinde, şi sunt oameni, mă-nţelegi, cari ar merita...

Şi omul meu ridică tonul atât de tare, încât toată lumea dimprejur îşi întoarce privirile către masa noastră… Eu aplec ochii şi cu tonul foarte blajin:

— Să mă crezi că şi pe mine…

El, ridicând tonul şi mai sus:

— Ce, şi pe dumneata?... Când vine, mă-nţelegi, un guvern ca banditţii, fiindcă n-are cine să-l oprească de a lovi în tot ce e mai scump, pentru care nu mai există nici o apărare, fiindcă tăcem toţi, şi eu şi dumneata şi dumnealor (arată pe cei de la mesele apropiate) ca nişte laşi, fără nimica sacru, mă-nţelegi! fireşte că are să-şi bată joc de poporul întreg…

— Ţal! strigă omul meu foarte supărat…

Chelnerul n-aude.

— Ţal!!

— Lasă — zic — plătesc eu…

— Mersi! Las' că avem şi noi cu ce plăti atâta lucru! … Nu ne-a jupuit până acum de tot guvernul banditţilor dv.!"

(I. L. Caragiale, *Atmosferă încărcată*)

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Decodaţi semnificaţia titlului, în relaţie cu fragmentul de text reprodus mai sus.

2. Argumentaţi ideea: naratorul „îşi vede şi îşi aude personajele", le priveşte, le ascultă, le face „să se mişte şi să grăiască" (T. Vianu), detaşându-se de lumea ficţională imaginată.

3. Precizaţi cauza manifestaţiei populare.

4. Stabiliţi formele stilistice ale discursului narativ.

5. Identificaţi deosebirile între exprimarea naratorului şi a cunoscutului care se aşază alături la masă.

6. Ilustraţi elementele de oralitate existente în limbajul interlocutorului.

7. Limbajul individului exprimă o nemulţumire generală ce ar putea fi exprimată şi astăzi cu aproximativ aceleaşi cuvinte. Cum vă explicaţi perenitatea lor?

■ Creaţia lui **Mihai Eminescu** reprezintă sinteza limbii române culte. El a valorificat toate resursele limbajului: lexicul poeziei populare şi limbajul învăţaţilor mireni, turnând „limba veche şi-nţeleaptă în formă nouă", a sfărâmat formele stilistice tradiţionale, a asociat cuvintele în construcţii inuzitate, de o neobişnuită expresivitate, a scos la iveală resursele nebănuite ale limbajului, printr-un vers de esenţă muzicală, ce „deschide mişcării sufleteşti cea mai clară expresie" — afirmă Titu Maiorescu, formulând următoarea concluzie: „ Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbii naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti." (*Opere*, 2, Minerva, Bucureşti, 1984)

• Citiţi textul următor:

Mihai Eminescu
■ SE BATE MIEZUL NOPŢII...

„Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă,
Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,
S-asamăn între-olalta viaţă şi cu moarte;
Ci cumpăna gândirii-mi şi azi nu se mai schimbă,
Căci între amândouă sta neclintita limbă."

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Textul poemei *Se bate miezul nopţii...* este un segment liric autonom, detaşat şi refăcut din poemul de tinereţe *Andrei Mureşanu*. Perpessicius, cel mai important editor al creaţiei eminesciene, îl datează în anul 1876. Iniţial, poezia a fost inclusă de Titu Maiorescu în primul volum de versuri al poetului, editat în decembrie 1883, şi a fost aşezată la mijlocul volumului, nu întâmplător, observă acelaşi editor: „…ca într-o cumpănă inflexibilă, ea desparte volumul în două părţi egale."

Decodaţi semnificaţia titlului, în relaţie cu versurile poeziei citate.

2. Identificaţi mărcile eului liric şi ale stilului.

3. Folosindu-vă de punctuaţia textului, segmentaţi secvenţele lui lirice.

4. Ordonaţi imaginile structurii de suprafaţă într-o succesiune de fraze coerente.

5. Pătrundeţi în structura de adâncime a poemei, prin decodarea „cuvintelor-cheie":

a) *clopotul* — vestitor al morţii, simbolul comunicării dintre cer şi pământ; între cele două elemente „devine posibilă comunicarea între cei vii şi cei morţi …" (Mircea Eliade);

b) *arama* — metal sacru în simbologia universală.

6. Pentru versul al doilea, vocea poetului a avut ca model metafizica populară a morţii, aşa cum se conturează în structurile ceremonial-funebre, dar a adecvat-o viziunii sale poetice. În acest context, decodaţi semnificaţiile substantivelor „*vameş*" şi „*vamă*".

7. Distihul median are o semnificaţie bivalentă: arhetip al amintirilor; străduinţa de a găsi răspuns la marile întrebări ale existenţei; ideile, gândurile, sentimentele rămân efemere, dacă nu sunt materializate prin limbajul scris. Argumentaţi.

8. „*Cumpăna*", simbolul balanţei, alt „cuvânt-cheie". Explicaţi semnificaţia acestui termen în contextul textului citat.

9. Susţineţi, printr-un argument, că ultimul vers este consecinţa firească a celui de al patrulea: poziţia mediană a limbii între marginile clopotului evocă situarea fiinţei umane între cer şi pământ.

Viziunea asupra lumii

• Sensul denotativ al substantivului *viziune* — din latinul *visio* — denumeşte percepţia vizuală; prin extensie, viziune semnifică reprezentarea elementelor constitutive ale realităţii extralingvistice, modalitatea de a vedea, percepe, înţelege şi exprima prin intermediul limbajului şi al stilurilor funcţionale concepţia despre lume: omul şi problemele lui, aspectele culturii, literaturii şi ale societăţii contemporane.

■ Începutul îl face **Titu Maiorescu**. Privirile lui se fixează asupra scrierii limbii române într-un moment în care se făcea trecerea la alfabetul latin: „...examinează literă cu literă alfabetul latin şi, considerând atent fiecare posibilitate, formulează regula. E vorba de o regulă dedusă logic, raţional... Aşa se explică de ce, lipsit de o pregătire specială, Maiorescu propune cea mai limpede ortografie, pe care şi astăzi o folosim aproape aşa cum a statornicit-o el. Informaţia în materie nu e a unui lingvist şi ţine mai mult de educaţia lui clasică, de buna cunoaştere a limbilor vechi." (Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Cartea Românească, Bucureşti, 1970)

Prin studiul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), Maiorescu aduce în discuţie problemele culturii, sistemul legislativ şi instituţiile de învăţământ. Cele mai multe forme ale civilizaţiei occidentale implantate în România nu au un fond corespunzător, sunt pretenţii fără fundament, stafii fără corp, iluzii fără adevăr. Deschiderea spre Occident rămâne vitală, dar ea trebuie întâmpinată cu un conţinut adecvat. În consecinţă, criticul formulează două *adevăruri* esenţiale.


Dimitrie Paciurea, *Himeră*

a) În cel dintâi, dezaprobă „încurajarea blândă a mediocrităţilor": „marele" adevăr este că mediocrităţile trebuie „descurajate de la viaţa publică a unui popor şi cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase. Ceea ce are valoare se arată la prima sa înfăţişare în meritul său şi nu are trebuinţă de indulgenţă."

b) „Al doilea adevăr, şi cel mai însemnat de care trebuie să ne pătrundem, este acesta: forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc puternic de cultură. Şi, prin urmare, vom zice: este mai bine să nu facem o şcoală deloc decât să facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decât să o facem lipsită de arta frumoasă; mai bine să nu facem deloc statutele, organizarea, membrii onorari şi neonoraţi ai unei asociaţiuni decât să le facem fără ca spiritul propiu de manifestare să se fi manifestat cu siguranţă în persoanele ce o compun..." (*Opere*, I, Minerva, Bucureşti, 1978)

• Ideile maioresciene i-au contrariat pe contemporani; exprimaţi-vă opiniile, aducând în sprijin şi unele opinii critice.

Societatea românească „se cerea deopotrivă reformată şi formată. Fiindcă îl îndemnau puternice impulsuri constructive şi fiindcă avea judecata clară şi precisă, el s-a apucat, în conformitate cu propria disciplină interioară, să cureţe terenul şi să pună fundamentele." (I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Minerva, Bucureşti, 1991)

Folosind „o terminologie din filosofia culturii", constată Z. Ornea, „forma semnifică, de fapt, civilizaţia posibilă de împrumutat oricând şi de oriunde, pentru că se opreşte la straturile exterioare. Fondul era, potrivit aceleiaşi terminologii, cultura sufletească, straturile profunde ale psihologiei unui

popor, trăsăturile sale caracteristice ancestrale, moravurile şi caracterologia, configurate lent în secole şi milenii de evoluţie. Adoptarea unor norme civilizatoare din sfera formelor nu putea rodi decât dacă erau o expresie a fondului milenar...” (*Junimea şi junimismul*, Editura Eminescu, 1975)

• Maiorescu a promovat „programatic doar critica prezentului, şi prin aceasta a sporit considerabil acuitatea mentalităţii româneşti pe latura adevărului în cadrul unui prezent la îmbunătăţirea căruia, în toate sensurile, estetic, moral, social, politic, a contribuit”. (I. Negoiţescu, *op. cit*.)

În *Direcţia nouă* (1872), Maiorescu îl aşază, cu o remarcabilă intuiţie valorică, pe Mihai Eminescu imediat după V. Alecsandri, deşi tânărul autor publicase până atunci în „Convorbiri literare” numai trei poezii: *Venere şi Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est.* Cu aceeaşi intuiţie, în anii ce vor veni, Maiorescu va sesiza în creaţia lui Caragiale, Creangă şi Slavici pe marii scriitori ai epocii.

• Între modalitatea lui Titu Maiorescu de a-şi reprezenta realitatea socială şi spirituală a ţării şi viziunea celorlalţi patru mari scriitori asupra lumii există o consonanţă de substanţă.

■ **Ioan Slavici** recreează lumea rurală din Transilvania surprinsă la confluenţa cu Banatul, un teritoriu ficţional, cuprins între localităţile Arad, Radna, Lipova şi valea râului Mureş. În acest spaţiu geografic, aşază drame şi conflicte individualizate, peste care se revarsă principiile moralizatoare ale unei experienţe ancestrale de viaţă, ce prejudiciază, adesea, prin insistenţă, valoarea artistică a textului.

În acest realism popular, Maiorescu sesizează forma adecvată de cristalizare a nuvelisticii contemporane. Comentând ecourile elogioase din presa germană referitoare la nuvelele lui Slavici traduse de Wilhelm Kotzebue, criticul sublinia „originalitatea lor naţională” şi integrarea în orizontul de aşteptare al cititorilor europeni, „curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descriile tipice au ajuns să fie cele mai preţuite produceri ale literaturii de novelişti”. (*Opere*, II, Minerva, Bucureşti, 1984)

■ **Ion Creangă** recreează spaţiul propriei copilării, „o geologie care se întinde pe malul stâng al Siretului, din Maramureş în Transilvania şi Moldova, despărţite doar prin văile înguste prin care curg pieziş înspre Siret, printre pereţii de stâncă grandioşi, Moldova, Bistriţa, Trotoşul”. (G. Călinescu, *Ion Creangă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964)

Prin prisma unui mănunchi de aspiraţii şi precepte, formate în mediul familial, social şi prin receptarea valorilor tradiţionale în *Amintiri din copilărie*, în povestiri şi în basme, „nepreţuitul Creangă” — cum se exprima Maiorescu — aşază pe primul loc în ierarhia valorilor morale, hărnicia, înţelepciune, generozitatea şi modestia; condamnă lenea, prostia, avariţia şi egoismul, elogiază victoria binelui asupra răului şi îşi exprimă compasiunea pentru cel aflat în suferinţă.

■ **I.L. Caragiale** străbate spaţiul citadin din centrul şi periferia oraşelor Bucureşti şi Ploieşti, „capitala unui judeţ de munte”, continuând prin intermediul imaginilor artistice critica maioresciană a mediocrităţilor şi a „formelor fără fond”, în proză şi în dramaturgie, dezvăluind o lume de „moravuri frivol balcanice şi înşelător decor oriental, în care «forma fără fond», imitaţie de modeste sau confortabile spaţii, e de un pitoresc extraordinar”. (I. Negoiţescu, *op. cit*.)

Demagogia, lenea intelectuală, „beţia de cuvinte”, corupţia, relaţiile cuplului, cu inevitabilul triunghi conjugal, profesiunile diverse, destinul implacabil, hazardul, norocul şi nenorocul, coincidenţele se amalgamează într-o „comedie umană” a societăţii româneşti din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea.

De la studiul *În contra direcţiei de astăzi...* de Titu Maiorescu, afirma Tudor Vianu, comentând eseul lui Caragiale, intitulat *1907, din primăvară până în toamnă*, „nu se mai scriseseră pagini de analiză de o asemena vigoare, susţinute de un patriotism mai luminat, mai pătrunzător în cunoaşterea stărilor noastre”, în care „rezumă critica junimistă aşa cum o formulează Maiorescu şi Eminescu”. (*Istoria literaturii române*, ed. cit.)

■ Imaginaţia lui **Eminescu** aşterne peste lumea lui ficţională o viziune romantică, în poezie, proză şi dramaturgie, concomitent cu tendinţa de a lua în stăpânire întreg universul: procesele cosmogonice şi lumile siderale, istoria fabuloasă a Daciei şi istoria umanităţii, istoria Evului Mediu românesc, sentimentele intime şi general-umane, visul şi aspectele felurite ale terestrului: regnul vegetal, fauna, geologia sălbatică.

Pe urmele lui Maiorescu, poetul dezaprobă superficialitatea şi lipsa de cultură a „junilor corupţi”, invectivează violent „formele fără fond” ale „epigonilor” în cultură, în politic şi în discursul parlamentar, în versuri memorabile şi articole fulminante.

Diversitatea tematică

Prin **tema operei literare se** înţelege un aspect general din realitate, transfigurat în text prin intermediul imaginilor artistice.

■ În nuvele, **Ioan Slavici** abordează teme din cele mai diverse: intelectualul de origine rurală se întoarce în satul natal după încheierea studiilor (*Budulea taichii*); hărnicia personală determină bunăstarea generală (*Popa Tanda*); iubirea neîmplinită din motive materiale (*Pădureanca*); ispita îmbogăţirii este adesea primejdioasă (*Comoara*, *Vatra părăsită*, *Moara cu noroc*, *O viaţă pierdută*).

În romanul *Mara* (1894), autorul înfăţişează târgul ardelean cu diversitatea etnică, religioasă şi umanitatea caracteristică: negustori, cămătari, arendaşi, meseriaşi organizaţi în bresle cu reguli severe, elementele unei clase burgheze mijlocii, aflate la începutul ascensiunii ei. În noua lume, banii alcătuiesc dinamica economiei şi a relaţiilor interumane. Mara Bârzovanu este întâia „femeie de afaceri" din literatura română (Nicolae Manolescu), o văduvă care se îmbogăţeşte printr-o muncă tenace şi perseverentă.

■ **Ion Creangă** evocă în câteva „schiţe" realiste personalitatea unor oameni deosebiţi: preotul Isaia Duhu, un răzvrătit continuu împotriva lumii şi a lui însuşi; ţăranul răzeş care nu se sfieşte să rostească „adevărul" (*Moş Ion Roată şi Unirea*, *Moş Ion Roată şi Cuza-Vodă*); harabagiul Nichifor „coţcariul", în ale cărui fraze, aparent nevinovate, „e un râs şiret, o intonaţie cu tâlc, care depăşeşte sensul curat al cuvintelor" (G. Călinescu, *op. cit*.).

În poveşti, unde realismul interferă cu fantasticul, naraţiunea este centrată pe teme etern-umane: conflictul dintre soacră şi noră, lenea, prostia omenească, pedeapsa lăcomiei ş. a.

Povestea lui Harap-Alb dezvăluie procesul de maturizare a unui tânăr, viitor împărat, în confruntarea cu forţele răului şi ale destinului. Cele patru părţi din *Amintiri...* nu recreează numai copilăria „copilului universal" (G. Călinescu); naratorul evocă formarea unei personalităţi în mediul rural, la mijlocul secolului al XIX- lea.



Traian Brădean, ilustraţie la *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu

Exerciţii de redactare şi exprimare orală

1. În schiţe şi „momente", **I.L. Caragiale** surprinde, cu un surâs ironic, aspecte felurite ale societăţii contemporane, o lume în mişcare, subordonată ideii maioresciene a „formei fără fond", printr-o tematică diversificată.

Ilustraţi temele următoare cu exemple adecvate din schiţele lui Caragiale: educaţia în familie, lenevia intelectuală, instituţiile statului – şcoala, justiţia –, evenimentele politice ale epocii, aspectele lumii mondene. Prozatorul extrage adesea din banalul cotidian tulburătoare semnificaţii general-umane. În afară de *Atmosferă încărcată*, ce alte titluri mai puteţi adăuga?

2. Folosindu-vă de cunoştinţele din anii anteriori despre nuvelele lui Caragiale, remarcaţi strădania scriitorului de a surprinde, într-un mod cât mai original, din exterior spre interior, cazuri de psihanaliză, radiografierea unor stări de coşmar şi a consecinţelor psihice şi morale.

3. În comedii, Caragiale accentuează critica „formelor fără fond", incultura, corupţia, „beţia de cuvinte", inaptitudinea individului de a gândi cu propria minte şi sentimentul ridicol de exagerat al importanţei propriei persoane. Ilustraţi aceste teme prin titluri adecvate.

4. Marile teme ale creaţiei eminesciene – analizate de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu* – tind să transforme în imagini ficţionale întreaga realitate extralingvistică.

Reamintiţi-vă cunoştinţele din clasele anterioare şi exemplificaţi următoarele teme cu titluri corespunzătoare:

– cosmogonia – în care poemele „se învârtesc toate, mai aproape sau mai departe de sâmburele de întuneric al golului primar" (G. Călinescu);

– ipostazele felurite ale geniului;

– mitul Daciei originare; istoria naţională;

– visul – prin care vocea intră în relaţie cu propria-i conştiinţă şi cu zonele inconştientului; visul paradisiac; visul coşmar; visul iluzie; reveria;

– natura şi dragostea; natura cosmogonică; geologia sălbatică; natura polară; natura alcătuieşte „rama" poeziilor de dragoste; spaţiul citadin;

– folclorul şi dubla atitudine a poetului faţă de literaturaa populară.

Fişier bibliografic

Mircea Eliade, ***Sacrul şi profanul***, Humanitas, Bucureşti, 1995; Jean Cheavalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, vol. 1–3, Editura Artemis, Bucureşti, 1995.

Dezvoltaţi-vă cunoştinţele!

COMPUNERE ŞCOLARĂ. REFERATUL.

• Realizaţi un referat în care să analizaţi principalele direcţii ale prozei marilor clasici, ilustrându-le cu exemple de scriitori şi opere reprezentative din epocă. Folosiţi-vă, în acest sens, şi de sinteza reprodusă mai jos.

PROZA MARILOR CLASICI (Sinteză)

Scriitori şi opere reprezentative	Problematică. Particularităţi artistice
MIHAI EMINESCU *Sărmanul Dionis*	• Nuvelă fantastică, filosofică şi de factură reflexivă; cea mai de seamă creaţie epică eminesciană, întâia mare creaţie artistică a literaturii noastre, impregnată de o superioară intelectualitate. Personajele: caractere romantice (eroi înzestraţi cu însuşiri excepţionale, însetaţi de adevăr şi de tendinţe justiţiare superioare, care aspiră la o continuă perfectibilitate a lumii în care trăiesc. • Teme şi motive romantice: iubirea, metempsihoza, lumea ca un vis, călătoria cosmică, spaţiul selenar, realitatea ca un vis. Singurătatea omului de geniu, luna magică, spaţiul şi timpul. Cuplul: „intermediar între individ şi fatalitatea divină”. Alternarea visului cu realitatea. Reveria, ca o posibilitate de împlinire a dorinţei; imagini cosmogonice, călătoria spre alte lumi; „motivul umbrei”–, dedublarea; iubirea angelică, serafică, natura paradisiacă.
Cezara; La aniversară	• Povestiri romantice cu aspiraţii spre clasicism. Proză pe tema iubirii.
Geniu pustiu	• Roman istoric modern.
Făt-Frumos din lacrimă *Poveste indică*	• Basm cult. Aspecte romantice suprapuse unei structuri specifice basmului popular (fabulosul popular) în ipostaze romantice.
Avatarii faraonului Tlà	• Nuvelă fantastică şi filosofică; fantasticul erudit; fantasticul oniric.
ION CREANGĂ **a) Poveşti didactice** (ciclul didactico-literar): *Păcală*, *Inul şi cămeşa*, *Acul şi barosul*, *Poveste* (*Prostia omenească*), *Cinci pâini*, *Ursul păcălit de vulpe*, *Povestea unui om leneş*.	• Imagini ale îndeletnicirilor săteşti; îndemânarea dialogică, în notarea stereotipiilor imaginilor; hiperbolizarea indolenţei şi comodităţii; efecte magistrale de comic; „fenomenologia prostiei”, ironizarea lăcomiei; cazuri ciudate de metehne omeneşti; personaje unice; forme parabolico-moralisice şi umoristice; elemente de sarcasm, cu accente de pamflet. • Fond „etnografic”, elemente de fabulos; forme parabolico-moralistice şi umoristice. • Poveştile didactice au fost publicate în diferitele ediţii ale manualelor *Învăţătorul copiilor* (1878–1879) şi *Metodă nouă de scriere şi citire*. • *Cinci pâini*: meditaţie de tip *esopic* (soluţia ingenioasă a unei probleme de aritmetică); tipologic, opera lui Creangă se îmbogăţeşte cu un personaj unic.
b) Poveşti: *Soacra cu trei nurori*	• Observaţii psihologico-moralizatoare din viaţa de familie; procedeul hiperbolizării; alegorie cu „măşti” (animaliere); conflictul dintre soacră şi noră; „mica tragedie familiară”.
Punguţa cu doi bani	• „Alegorie animalieră”; meditaţie asupra absurdităţii avariţiei şi a capriciilor hazardului. Exemplificare ingenioasă a proverbului: „Nici o faptă fără răsplată.”
Dănilă Prepeleac	• Imaginea artistică a unei învăţături nesusţinute prin experienţă; rolul experienţei în viaţa omului; isteţimea ascunsă în aspecte modeste; eroul devine, în final, un persuasiv, dublat de un înţelept – reprezentant al isteţimii şi al inteligenţei omeneşti.
Capra cu trei iezi	• Alegorie cu „măşti” (animaliere); temă apropiată de a unei fabule din opera lui La Fontaine.
Povestea porcului	• Aluzii pline de tâlc filosofic şi moral la adresa vieţii de toate zilele; atmosferă de mister. Ilustrare a relaţionărilor de grave situaţii: urmările nesăbuite în dragoste, atmosferă de mister.

Povestea lui Stan Păţitul	• Problema răului şi a pactului cu diavolul; starea de luciditate generată de căsnicii neizbutite.
Povestea lui Harap-Alb	• „Epopee a poporului român" (G. Ibrăileanu); amplă construcţie de basm; „*Bildungsroman*" al epicii româneşti; istoria unor probe de curaj pe care trebuie să le treacă un tânăr pentru a izbândi în viaţă; tipologia impostorului; epos fabulos; îmbinarea dintre real şi fantastic (umanizarea folclorului); bogăţie şi varietate stilistică; grotescul celor cinci personaje; amestec de realism şi fabulos; fantastic de factură populară.
Fata babei şi fata moşneagului	• Studiu de moravuri în ambianţă semifantastică; soarta celor „pedepsiţi" prin naştere de prea multă modestie.
c) **Povestiri** („scrieri de tranziţie"): *Moş Ion Roată şi Unirea, Popa Duhu*	• Prima povestire de inspiraţie istorică; accente de pamflet; aspecte ale unei lumi trăite; portrete memorabile.
d) **Povestire cu „detalieri şi proporţii de nuvelă"**: *Moş Nichifor Coţcariul*	• Acţiune plasată într-un timp de esenţă semifabuloasă; hiperbolizare de influenţă folclorică; portrete memorabile; complexitatea analizei caracterologice şi psihologice; în forme apropiate de cele relatate de Boccaccio şi Rabelais; observaţii moralistico-psihologice, cu puternice forme de comic; tehnica aluziei şi a echivocului.
e) **Basm**: *Făt-Frumos, fiul iepei* (manuscris neterminat)	• Viziune fantastică; imagini hiperbolizante; elemente insolite de lexic; perfectă stăpânire a tehnicii dialogului.
f) **Opera de maturitate:** *Amintiri din copilărie*	• „Roman de formaţie", un „*Bildungsroman*" cu o structură de „*theatrum mundi*" (G. Călinescu), cu o pluralitate de perspective; structură arhitectural-simfonică; construcţie sferică, de o perfectă autonomie; ataşament afectiv faţă de orizontul copilăriei; inventar de credinţe, obiceiuri şi eresuri; detalii descriptive memorabile; roman picaresc; elemente de autoportretizare; întâmplări de un imprevizibil insolit; unitate de sens şi construcţie.
I.L. CARAGIALE **Momente şi schiţe**	• Radiografieri ale unor medii sociale şi familiale. Tragic şi comic.
Două loturi, Inspecţiune, O făclie de Paşte, Păcat, În vreme de război	• Nuvele realiste, în care eroii se află la limita dintre tragic şi comic. • Nuvele realist-psihologice, cu ecouri naturaliste; cazuri patologice. Investigarea adâncurilor sufleteşti şi a stărilor de subconştienţă. Fantasticul terifiant.
La Hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea, Calul Dracului, Pastramă trufanda.	• Nuvele romantico-fantastice. Arta povestirii include un fantastic orientalo-balcanic. Exploatează echivocul şi virtuţile anecdotei; reconstruiesc o culoare locală exotică.
IOAN SLAVICI *Popa Tanda, Budulea Taichii, Gura satului, Moara cu noroc, Pădureanca*	• Nuvele cu o tematică variată: evocarea satului transilvănean, cu mentalităţi şi viaţă specifice; afirmarea rolului intelectualului în iluminarea oamenilor; dezvăluirea procesului de dezumanizare a omului în goana lui după bani; tipologie umană complexă.
Mara	• Roman descriptiv şi psihologic, moralist şi justiţiar, cu o problematică etico-socială. Capodoperă a literaturii române.
Alte scrieri: *La răscruci*, *Manea*, *Corbei*, *Din valurile vieţii*, *Din două lumi*.	

CURENTE CULTURALE / LITERARE ÎN SECOLUL XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX



Delacroix, *Măcelul din insula Chios*

ROMANTISMUL

Curentul literar. Prezentare generală

• Prin **curent literar** se înţelege orientarea literaturii într-o perioadă istorică determinată spre alte zone de explorare a realităţii, o restructurare a procesului creator, o retorică şi un cod lingvistic diferite de cele existente.

Noţiune esenţială în critica şi istoria literară, substantivul „curent" este un cuvânt polisemantic, ale cărui semnificaţii ies în prim-plan în funcţie de context. În *Dictionnaire de la langue française*, Paul-Emile Littré înregistra nu mai puţin de douăzeci şi unu de sensuri, printre care şi acela referitor la mişcarea direcţionată a elementelor unui fluid în interiorul unui spaţiu. Sensul sugerează, analogic, structura şi rolul curentului literar în interiorul literaturii.

Curentul literar se iveşte asemenea unei maree ce se deplasează împotriva tendinţelor existente în spaţiul literaturii într-un anume moment istoric. El provoacă o dereglare temporară a câmpului literar şi generează reacţiile negative ale contemporanilor, cărora le contrazice, adeseori, orizontul de aşteptare.

• Printr-o acţiune concertată – manifeste, programe, sisteme de norme şi idei, opere reprezentative ş.a. –, noul curent declanşează mutaţii în interiorul continuităţii, reaşază unitatea perturbată pe alte dimensiuni estetice şi determină o modificare de substanţă a gustului literar şi a sensibilităţii artistice.

• Privit din această perpectivă, un curent literar are o existenţă individualizată temporară: apare într-un anume context istoric, străbate un segment temporal determinat, are un moment de maximă intensitate, cunoaşte apoi un proces de constantă degradare şi se stinge treptat. Parţial, procedeele retorice, modalităţile tehnice, tipologia etc. sunt reluate şi revalorificate de noul curent ce se cristalizează pe temeliile celui anterior.

• Cauzele ce determină apariţia unui curent literar sunt îndeosebi de natură individuală. Unul sau mai mulţi scriitori îşi exprimă insatisfacţia faţă de sistemul de norme, de convenţiile artistice şi etaloanele valorice existente la un moment dat, concomitent cu năzuinţa de a le modifica sau înlocui.

Afirmarea noului curent se face, de regulă, printr-un document programatic: prefaţa lui Victor Hugo la drama *Cromwell* (1827), prefaţa la romanul *Thérése Raquin* (1887) de Emil Zola, *Introducţia* din primul număr al revistei *Dacia literară* (1840), *Manifestul Dada* (1916) de Tristan Tzara reprezintă, în acest sens, exemple de documente cu astfel de intenţii programatice.

Alteori, opera unui scriitor de excepţie creează premisele apariţiei noului curent. Romanele lui Balzac şi Stendhal au avut un rol decisiv în cristalizarea realismului; simbolismul a avut un precursor în Charles Baudelaire, autorul volumelor *Les Fleurs du mal* (1857) şi *Les Paradis artificiels* (1860).

O coordonată eternă a sensibilităţii umane

• Romantismul reprezintă un ansamblu de tendinţe intelectuale şi artistice care, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi-a propus ca principiu estetic în literatură, în muzică şi în pictură supremaţia sentimentului asupra raţiunii şi a imaginaţiei asupra analizei critice.

• Din *punct de vedere istoric*, prin romantism se înţelege un curent literar european, care apare la sfârşitul secolului al XVIII-lea în Anglia şi în Germania, iar în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Franţa. De aici, s-a răspândit în celelalte ţări ale Europei.

Romantismul s-a manifestat ca o reacţie violentă împotriva rigidităţii estetice a clasicismului, reclamând necesitatea unei literaturi care să reliefeze complexitatea psihologică şi aspiraţiile individualităţii umane.

• *Sub aspect tipologic*, prin romantism se înţelege o coordonată eternă a sensibilităţii şi imaginaţiei umane. Elemente romantice întâlnim, de exemplu, în opera lui Shakespeare.

Romantismul a fost pregătit de *preromantism*, perioadă literară de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, caracterizată prin prezenţa în operele clasice a unor tendinţe înnoitoare, cum sunt: aspiraţia religioasă; interesul pentru frumuseţile naturii; prezenţa unor sentimente umane eterne: melancolia, înduioşarea, revolta.

Principalii scriitori preromantici sunt Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre ş.a.

Cristalizarea romantismului

• În ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea, în Germania, fraţii Friedrich şi August Wilhelm Schlegel atribuie noţiunii semnificaţia ei modernă, transformând-o într-un termen de estetică literară. Prin *romantic*, ei desemnau *literatura medievală* ce refuzase simpla imitaţie a operelor Antichităţii, dând expresie spontană instinctului divin din sufletul omului. Tot ei încep critica principiilor estetice ale clasicismului.

• Ideile anticlasiciste ale fraţilor Schlegel au fost răspândite în Franţa de Doamna de Staël, prin studiul *Despre literatură* (1800). În Franţa a fost creat substantivul *romantism*, atestat în anul 1816 şi devenit uzual prin studiul *Discours sur le romantisme* (1824) de Hippolyte Auger. În Anglia, în *Prefaţa* la a doua ediţie din volumul de poeme *Balade şi idile* (1800), William Wordsworth dezvoltă programatic idei despre limbajul poetic, despre imaginaţie, rolul poetului şi funcţiile poeziei. Deşi nu foloseşte cuvântul „romantic" şi nici nu ştia că este romantic, Wordsworth semna, în fapt, *manifestul romantismului englez.*

Dacă în Anglia, scriitorii romantici, prin Walter Scott, se vor întoarce spre trecutul istoric, dacă în Germania, prin Tieck, Novalis, E.T.A. Hoffmann, romantismul se va îndrepta spre explorarea fantasticului natural, a visului şi a miturilor naţionale, în Franţa, romantismul a cunoscut forma clasică de dezvoltare, străbătând toate genurile, toate speciile şi temele literare.

Trei opere marchează momentele esenţiale ale dezvoltării romantismului francez: *Meditaţiile* lui Lamartine (1820), succesul dramei *Hernani* (1830) de V. Hugo şi eşecul dramei *Burgavii* (1843), scrisă de V. Hugo în urma unei călătorii în Rhenania. Principalii reprezentanţi ai romantismului francez sunt Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Théophille Gautier, Gérard de Nerval şi, îndeosebi, V. Hugo.

Arta romantică

• În epoca romantică au existat strânse legături între poeţi, prozatori, pictori şi muzicieni. Girodet, inspirat de romanul *Atala* al lui Chateaubriand, pictează tabloul celebru, *Funerariile Atalei*; tabloul lui Géricault *Pluta Meduzei* (1819) este considerat un adevărat manifest romantic. Maestrul romantismului pictural este Delacroix. Muzica romantică a cunoscut mari personalităţi, cum sunt Chopin, Hector Berlioz, Weber, Schubert, Liszt ori Schumann.


John Constable, *Calul alb*

Estetica romantică

• Definite, în general, prin opoziţie cu clasicismul, principalele caracteristici ale esteticii romantice sunt următoarele:

1. Romantismul *înlătură regulile rigide impuse literaturii de clasicism*: „Să sfărâmăm cu ciocanul teoriile, poeticile şi sistemele", sublinia V. Hugo în *Prefaţa* la drama *Cromwell*. Nu există reguli şi modele prestabilite, fiindcă în artă există numai legi generale, specifice creaţiei artistice.

În consecinţă, dramaturgia romantică renunţă la regula celor „*trei unităţi*", în numele verosimilităţii. Un mare eveniment istoric, observa Hugo, nu se poate desfăşura numai într-un anumit loc şi numai în decurs de 24 de ore, nu poate fi încorsetat în „colivia unităţilor" clasice, chiar dacă aceste reguli se bazează pe autoritatea lui Aristotel.

2. Romantismul *supune genurile şi speciile literare fuziunii şi transformării*. Lirismul este introdus în epic şi dramatic, comicul în tragic. În aceeaşi specie lirică pot fi întâlnite elemente de odă, meditaţie, pastel sau elegie. În proză apar elemente de poem.

Fuziunea genurilor, demonstrează V. Hugo, este impusă chiar de realitatea existenţei; viaţa nu este altceva decât o armonie a contrariilor: „Caracteristica dramei este să fie adevărată. Acest lucru rezultă din combinarea naturală a două elemente: sublimul şi grotescul, care se încrucişează în dramă aşa cum se încrucişează în viaţa şi în creaţie."

3. *Personajele* sunt luate din toate straturile sociale. Romanticii manifestă însă preferinţă pentru eroi excepţionali, care acţionează în împrejurări excepţionale. Personajele sunt complexe şi se caracterizează prin trăsături psihice contrastante: nobleţea sufletească se îmbină cu demonismul, binele cu răul; un personaj reprezentativ în acest sens este Jean Valjan din *Mizerabilii* lui Victor Hugo.

Armonia contrariilor se manifestă şi prin contrastul dintre înfăţişarea fizică şi trăsăturile sufleteşti. Un fizic frumos poate ascunde un caracter demonic, iar un fizic dizgraţios un suflet nobil; în acest mod sunt construite personaje precum căpitanul Phoebus şi clopotarul Quasimodo din *Nôtre-Dame de Paris*.

Romanticii preţuiesc înzestrarea intelectuală a fiinţei umane. Datorită calităţilor lui intelectuale, omul de condiţie umilă poate ajunge în vârful piramidei sociale. Un exemplu în acest sens este drama *Ruy Blas* de V. Hugo, iar în literatura română *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu şi *Despot-Vodă* de V. Alecsandri.

4. Romantismul refliefează *complexitatea fiinţei umane*, aducând în prim-plan viaţa ei sufletească. Omul este un microcosm în care se rezumă şi se oglindeşte macrocosmul.

Romanticii elogiază sentimentele umane, forţa vizionară a omului şi fantezia lui: „Înfăţişând eul poetului, poezia înfăţişează întreaga umanitate", afirma V. Hugo.

Romantismul pătrunde mai adânc în tainele sufletului uman, dezvăluind, pentru prima dată, adâncimile infinite ale trăirilor sufleteşti desfăşurate dincolo de zona conştientului.

5. *Izvoarele de inspiraţie* ale literaturii sunt mult lărgite:

– romanticii sunt atraşi de istoria autohtonă şi universală, urmărind să insufle contemporanilor idealuri naţionale;

– romanticii descoperă nostalgia infinitului; omul însetat de absolut nu cunoaşte linişte, năzuind mereu să atingă idealul;

– romanticii descoperă infinitul spaţial. Ei sunt atraşi de exotismul Orientului Apropiat şi mai ales de „lumea nouă" a Americii, unde se desfăşoară, de pildă, acţiunea romanului *Atala* de Chateaubriand;

– romanticii descoperă lumea visului; multe poeme, schiţe sau nuvele sunt descrieri onirice;

– romanticii cultivă fantasticul şi fabulosul de inspiraţie magică şi folclorică (E.T.A. Hoffmann) sau de natură psihologică (E.A. Poe).

Romanticii descoperă frumuseţea şi valoarea artistică a *literaturii populare*, care va constitui un izvor de inspiraţie pentru literatura cultă.

Romanticii descoperă *frumuseţea şi pitorescul naturii*. Ei sunt atraşi de misterul nopţii, de astrele cereşti, de lumile siderale, de oceanele şi mările globului pământesc, de elementele vegetale: pădurea, însufleţită de faună şi de floră, cu gama ei infinită de culori.

6. Romanticii introduc noi *modalităţi artistice*: diversificarea vocabularului prin pătrunderea arhaismelor, regionalismelor şi a lexicului popular, alături de un limbaj metaforizat; utlizarea antitezei; folosirea ironiei şi a sarcasmului; prezenţa urâtului şi a grotescului.

Un portret al romanticului

• În studiul *Clasicism, romantism, baroc*, publicat în volumul *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945), G. Călinescu realizează următorul portret utopic al romanticului:

– Romanticul este un om „anormal", adică excepţional, care iese din „normă", dezechilibrat şi bolnav, înzestrat cu o sensibilitate şi o intelectualitate ieşite din comun.

– Eroul romantic este „maladiv, infirm, tuberculos, nebun ori lepros", cu o sensibilitate senzorială şi sufletească mai accentuată decât a bolnavilor obişnuiţi.

Temperamental, eroul romantic este un neliniştit continuu, „un febricitant, un delirant".

• Complexitatea intelectuală şi sufletească a eroului romantic este deosebită, el este un „om de Renaştere", genial, un om de formaţie enciclopedică.

– Romanticul se caracterizează prin exaltarea orgolioasă a eului.

– În sfârşit, dragostea romanticului se distinge printr-o iubire excesivă sau printr-o ură bestială.



Théodore Gericault, *Pluta Meduzei*

Romantismul şi celelalte arte

1. Între romantismul german, pictura şi muzica germană au existat strânse legături. Întemeietorul picturii romantice a fost Caspar David Friedrich (1774–1840), ale cărui tablouri: *Lumina dimineţii*, *Curcubeul deasupra unui peisaj muntos*, *Doi bărbaţi contemplând luna* recreează peisaje de o măreţie sălbatică.

2. Ludwig van Beethoven (1770–1820) iniţiază apropierea de romantism, transpunând, în finalul Simfoniei a IX-a, poemul *Oda bucuriei* de Schiller. El creează romantismul „ca stare de spirit liberă". I se alătură Carl Maria Weber, creatorul operei romantice, prin *Freischütz*, „vânătorul vrăjit", ce-l va entuziasma pe Odobescu în *Pseudokynegeticos*. Franz Schubert transpune în muzică motive şi idei din creaţia lui Goethe.

3. Arta romantică în Franţa se dezvoltă într-o strânsă relaţie cu scriitorii romantici. În 1819, Théodore Gericault creează, în *Pluta Meduzei,* manifestul picturii romantice. Maestrul incontestabil al romantismului francez rămâne însă Eugène Delacroix, prin tablourile de inspiraţie exotică şi istorică: *Măcelul din Chios*, *Libertatea călăuzind poporul*, *Intrarea cruciaţilor în Constantinopole* ş.a.

4. Romantismul muzical debutează pe scena operei franceze în anul 1804, prin creaţia preromantică *Ossian* sau *Barzii*, de Franşois Lesueur, inspirată de baladele atribuite ficţionalului bard celt Ossian.

5. În iunie 1830, la numai trei luni de la premiera dramei *Hernani* de Victor Hugo, tânărul muzician Hector-Louis Berlioz a încheiat prima lui mare compoziţie simfonică, edificată pe un suport autobiografic: *Simfonia fantastică*, „episod din viaţa unui artist".

Romantismul românesc

• Romantismul se manifestă în literatura noastră în deceniile III şi IV ale secolului al XIX-lea. El nu are un caracter de revoluţie literară şi nu apare ca o reacţie împotriva clasicismului. Romantismul românesc a asimilat principiile estetice ale romantismului european, cristalizându-se ca o largă mişcare de redeşteptare naţională.

Noţiunea de *romantic*, cu sensul de „pitoresc", se iveşte în opera lui Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele* (1826). Termenul *romantism* este încetăţenit la noi, în anul 1835, de I. Heliade-Rădulescu, care îl foloseşte pentru a denumi o şcoală literară.

În evoluţia romantismului românesc se disting trei etape:

1. Cea dintâi etapă cuprinde deceniile trei şi patru ale secolului trecut şi este ilustrată de I. Heliade-Rădulescu şi Gh. Asachi, V. Cârlova, I. Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi şi Gr. Alexandrescu.

2. A doua etapă este inaugurată de apariţia — la 19 martie 1840 — a primului număr din revista *Dacia literară*.

3. Ultima etapă a romantismului românesc se conturează după revoluţia de la 1848 şi se prelungeşte, cu unele ecouri, până în preajma primului război mondial. Aceasta este perioada deplinei maturităţi a romantismului românesc.

Activitate independentă

1. Evidenţiaţi opoziţia dintre clasicism şi romantism, oferind exemple din literatura română şi universală.

2. Realizaţi o compunere-sinteză în care să ilustraţi coexistenţa elementelor clasice şi romantice în opera unor scriitori români (de exemplu, Gr. Alexandrescu sau C. Negruzzi).

Folosiţi-vă, în acest sens, şi de următoarele studii de referinţă în domeniu:

Bibliografie

– ***Arte poetice. Romantismul***, coordonarea volumului Angela Ion, studiu introductiv Romul Munteanu, Univers, Bucureşti, 1982;

– ***Romantismul românesc şi romantismul european***, Societatea de Ştiinţe Filologice din România, Bucureşti, 1970;

– ***Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc***, *1830–1870*, sub îngrijirea şi cu studiu introductiv de Paul Cornea, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1976;

– René Wellek, ***Conceptele criticii***, traducere de Rodica Timiş, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Univers, Bucureşti, 1970.

ROMANTISMUL PAŞOPTIST

Grigore Alexandrescu

■ UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către tărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate,
Zidul vechi al mănăstirii în cadenţă îl izbesc.

Dintr-o peşteră, din râpă, noapte iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;
Muşchiul zidului se mâşcă ... pântre iarbă se strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleşte,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...
Iese... vine către ţărmuri... stă... în preajma ei priveşte...
Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc.

Ascultaţi...! marea fantomă face semn... dă o poruncă...
Oştiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez...
Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stâncă-n stâncă
Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.

Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute,
Şi puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuţi mari, fapte cumplite îţi sunt ţie cunoscute,
Cine oar' poate să fie omul care te-a îngrozit?

Este el, cum îl arată sabia lui şi armura,
Cavaler de ai credinţei, sau al Tibrului stăpân,
Traian, cinste a Romei ce se luptă cu Natura,
Uriaş e al Daciei, sau e Mircea cel Bătrân?

Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repeteză.
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;
Unul altuia îl spune; Dunărea se-nştiinţează,
Şi-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Sărutare, umbră veche! Priimeşte-nchinăciune
De la fiii României care tu o ai cinstit:
Noi venim mirarea noastră la mormântu-ţi a depune;
Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.

Râvna-ţi fu neobosită, îndelung-a ta silinţă:
Până l-adânci bătrâneţe pe români îmbărbătaşi;
Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorinţă,
Şi-al tău nume moştenire libertăţii să îl laşi.

Dar cu slabele-ţi mijloace faptele-ţi sunt de mirare;
Pricina, nu rezultatul, laude ţi-a câştigat:
Întreprinderea-ţi fu dreaptă, a fost nobilă şi mare,
De aceea al tău nume va fi scump şi nepătat.

În acel locaş de piatră, drum ce duce la vecie,
Unde tu te gândeşti poate la norodul ce-ai iubit,
Câtă ai simţit plăcere când a lui Mihai soţie
A venit să-ţi povestească fapte ce l-a strălucit!

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oamenii întru adevăr au stat.

. . . .

Au tercut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste şi amare; legi, năravuri se-ndulcesc:
Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite
În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc.

Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubeşte,
Şi ai lui sângeraţi dafini naţiile îi plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topeşte
Crângurile înflorite, şi pădurile ce-l hrănesc.

. . . .
. . . .

Dar a nopţei neagră mantă peste dealuri se lăţeşte,
La apus se adun norii, se întind ca un veşmânt;
Peste unde şi-n tărie întunericul domneşte;
Tot e groază şi tăcere... umbra intră în mormânt.

Lumea e în aşteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc;
Şi-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.

(Gr. Alexandrescu, *Opere*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Ca poet de tranziţie, Gr. Alexandrescu (1814–1885) a sintetizat, într-o creaţie de mică întindere, principalele aspiraţii, pasiuni şi locuri comune ale epocii. Mai puţin amplu decât alţii, lipsit de suflu, Alexandrescu aduce o formulă literară bogată în nuanţe, intrată în definiţia lirismului românesc ca un punct de reper ce nu poate fi ignorat. Mulţi l-au considerat un amestec de romantism şi clasicism, el fiind de fapt un romantic printre clasici şi un clasic printre romantici, exponentul unei perioade contradictorii, de pionierat.

În vara anului 1842, Grigore Alexandrescu a făcut o călătorie la mănăstirile din Muntenia şi Oltenia. Aşezămintele monahale şi evenimentele istorice adiacente i-au inspirat poeziile: *Trecutul. La mănăstirea Dealul*, *Răsăritul lunei. La Tismana*, *Mormintele. La Drăgăşani*, *Umbra lui Mircea. La Cozia*. Poetul porneşte de la vestigiile trecutului – ruine, morminte –, spre a trezi, prin evocarea marilor evenimente şi personalităţi naţionale, conştiinţa contemporanilor.

• Poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* constituie un elocvent exemplu de interferenţă a elementelor romantice şi clasice. Asemenea scriitorilor clasici, poetul alege un „erou” în persoana domnitorului Mircea cel Bătrân şi, sub incidenţa esteticii romantice, introduce în structura poemului elementele a trei specii diferite: *pastel, odă* şi *meditaţie*.



Cozia, ctitoria lui Mircea cel Bătrân, reflectându-se în apele Oltului

Structură şi compoziţie

1. Precizaţi tema şi motivele imaginarului romantic existente în text.

2. Identificaţi mărcile lexico-gramaticale specifice eului liric şi încadraţi limbajul într-una din cele trei structuri stilistice: direct, indirect, indirect liber.

Plasticitatea imaginilor

1. Pastelul este construit pe o serie de figuri de stil: hiperbolă, personificare, enumeraţie, comparaţie, toate subordonate unei evoluţii ascendente. Identificaţi versurile în care apar aceste figuri de stil.

2. G. Călinescu a proiectat strofele 5-7 în universul imaginar al marelui Will: „Oltul, substituit aici umbrei lui Hamlet sau torentelor şi furtunilor romantice, răspunde împreună cu propagaţiile sale, sunetul deplasându-se ca în drama lui Shakespeare.” (G. Călinescu, *Gr. M. Alexandrescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962)

Recitind strofele menţionate, exprimaţi-vă în cuvinte proprii opinia despre filiaţia stabilită de G. Călinescu.

3. Observaţi dubla semnificaţie a antitezei pe care sunt construite strofele 8 –12.

4. Delimitaţi secvenţa meditaţiei şi comentaţi ideile exprimate.

5. Ultimele două strofe reiau tabloul romantic al nopţii dintr-o nouă perspectivă. Explicaţi motivele revenirii la pastelul iniţial.

6. Dincolo de alte reuşite incontestabile ale poetului, Vladimir Streinu îi releva contribuţia la formarea prozodiei moderne româneşti.

Studiaţi versurile din prima strofă, evidenţiind aspectele ce imprimă versurilor valori eufonice remarcabile, armonii primitive.

Exerciţii de creativitate

1. Surprindeţi, într-o compunere de cel mult 30 de rânduri, contribuţia lui Gr. Alexandrescu la evoluţia lirismului românesc preeminescian.

2. Realizaţi o succintă schiţă de portret a scriitorului, evidenţiind profilul unui poet romantic. Aveţi în vedere: inspiraţia din trecut, manifestarea unor sentimente nobile; exaltarea eroului, glorificarea lui; eroul de natură legendară, aproape mitică; imaginaţia bogată.

EMINESCU – ULTIMUL MARE ROMANTIC

Universul operei eminesciene – teme şi particularităţi artistice

• **Iubirea**. Eminescu visează la o iubire ideală, pură, totală, care să conducă la cunoaşterea marilor taine ale lumii, la atingerea absolutului. Cântând femeia blondă, cu ochii mari şi albaştri, gingaşă, uneori şăgalnică, poetul nu a asimilat fără discernământ un ideal romantic, ci s-a apropiat şi de lirica erotică populară, plină de prospeţime, lipsită de sentimentalisme.

Ca experienţă metafizică, erosul are finalitatea gnoseologică; prin iubire se încearcă refacerea unităţii primordiale a universului. Cuplul de îndrăgostiţi poate fi asimilat perechii biblice, prin puritate şi prin atitudinea panteistă.

• **Natura**. Copilăria la Ipoteşti a marcat relaţia poetului cu natura: „Satul şi pădurea creşteau în jurul lui, îmbrăcate în legendă, cu oameni care în gesturile lor făceau să trăiască o mitologie întreagă. Mişcările prime ale poetului sunt potrivite acestei lumi imaginare, care-i dă compensaţie largă faţă de neajunsurile vieţii reale.” (D. Popovici) Natura are rolul de a reflecta starea sufletească a eului liric, devenind o „cutie de rezonanţă a sentimentelor” (Paul Cornea). Ea se asociază cu multe alte teme: trecerea timpului, condiţia umană pieritoare, singurătatea omului de geniu, iubirea, copilăria.

• **Cosmosul**. Geneza universală l-a preocupat pe Eminescu de foarte multă vreme. Poetul imaginează momente din existenţa universului, în tablouri de mare forţă sugestivă. Evocarea spaţiului cosmic în întreaga lui măreţie ţine de înclinaţia romanticilor spre grandios, dar are şi rolul de a sugera, prin antiteză, micimea fiinţei umane, lipsa ei de importanţă în ansamblul *creaţiei*.

• **Omul de geniu**. Omul superior, aflat în căutarea permanentă a unor valori absolute, retras în sine sau preocupat de soarta lumii, este văzut în mai multe ipostaze (conducător de oşti, dascăl, poet, îndrăgostit, filosof, înţelept); el rămâne, în esenţă, aceeaşi fire însetată de perfecţiune şi dornică de cunoaştere.

• **Istoria**. Găsindu-şi afinităţi cu V. Hugo, Eminescu evocă istoria pentru a oferi contemporanilor săi un model de patriotism, trezindu-le, astfel, încrederea în forţa de regenerare a neamului românesc. Pe de altă parte, prezentarea istoriei are rostul de a demonstra consecinţele dezastruoase ale trecerii timpului asupra omenirii.

Viziunea asupra trecutului îşi are originea foarte departe, în miturile vechii Dacii. Eminescu s-a arătat interesat de figurile mitologice eline, de credinţele nordice, de mistica budistă.



Aurel David, *Luceafărul*

Marile teme ale creaţiei eminesciene – analizate de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu* – tind să transforme în imagini ficţionale întreaga realitate extralingvistică: cosmogonia – în care poemele „se învârtesc toate, mai aproape sau mai departe de sâmburele de întuneric al golului primar”; ipostazele felurite ale geniului; mitul Daciei originare; istoria naţională şi universală; *visul* – prin care vocea poetului intră în realţie cu propria-i conştiinţă în zonele inconştientului; visul paradisiac; visul coşmar; visul iluzie; reveria; natura şi dragostea; natura cosmogonică; geologia sălbatică; natura polară; natura alcătuieşte „rama” poeziilor de dragoste; spaţiul citadin; folclorul şi dubla atitudine a poetului faţă de literatura populară.

Eugen Simion descoperă opt mituri fundamentale ale liricii eminesciene – *mitul naşterii şi al morţii universului, mitul istoriei, mitul înţeleptului, mitul erotic, mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, mitul creatorului, mitul poetic* – printre care se numărără şi *mitul istoric*.

„Opera lui Eminescu, cel mai mare poet român, se explică nu numai printr-o excepţională înzestrare nativă, ci şi printr-o neobişnuită aspiraţie spre cunoaştere, printr-o rară capacitate de asimilare a valorilor spirituale, însuşiri dominate de conştiinţa vocaţiei sale de creator. În structura personalităţii lui se includ, ca elemente de bază, cunoaşterea profundă a limbii şi psihologiei populare, a tradiţiilor şi obiceiurilor, a mentalităţii propriului său popor, impunând operei sale acea pecete naţională, timbrul specific în cadrul valorilor literare europene şi universale. Creatorul a asimilat firesc cultura, s-a familiarizat cu literatura anterioară, naţională şi universală, şi-a format prin studiu o viziune asupra structurilor sociale şi literar-artistice. (…) Parcursese operele unor scriitori reprezentativi, frecventase cursuri de istorie a religiilor,

a venit în contact, prin lectură directă, cu principiile filosofiei lui Kant, Hegel şi Schopenhauer, dar şi cu ideile fundamentale ale celorlalţi mari filosofi, din Antichitate până în epoca studiilor sale de la Viena şi Berlin (…). Dintre toţi filosofii, acela care a avut o înrâurire mai directă asupra formării concepţiei poetului a fost Schopenhauer (…). Formaţia sa este însă preponderent literar-artistică şi îmbogăţirea orizontului s-a realizat cu precădere în acest plan. S-a apropiat de timpuriu de clasicismul greco-latin. Exersase în limba latină, cunoştea literatura romană (…), aprecia pe Horaţiu, din care a şi tradus, pe Properţiu şi Tacit (…), citise din literatura elenă şi încerca scurte traduceri din Homer. Cunoştea pe marii greci Sofocle, Eschil şi, fără îndoială mitologia greacă (…), literatura franceză, italiană şi spaniolă (…). Limba, cultura, literatura, filosofia germană îi erau familiare. (…) Un loc aparte în preferinţele poetului ocupă literatura, gândirea şi religia indiană (…).

Formaţia intelectuală a poetului s-a realizat printr-o amplă deschidere asupra filosofiei, literaturii şi culturii universale, care s-a întrepătruns cu deplina asimilare a tezaurului lingvistic, a istoriei, culturii şi literaturii naţionale, a folclorului românesc."

(*Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Bucureşti, 1979)

TEME ŞI MOTIVE EMINESCIENE (Sinteză)

Teme. Motive lirice	Creaţia literară	Particularităţi
I. UNIVERSUL (stelele, planetele, prăpastia, adâncul, întunericul)	*Scrisoarea I, Luceafărul, Epigonii, Dintre sute de catarge, Revedere, Stelele-n cer; La steaua, Melancolie, Luceafărul.* (Tablouri cosmogonice, călătoria interstelară, muzica sferelor.)	Simboluri ale necunoscutului; sugestie a singurătăţii; spaţiul cosmic; aspiraţia spre ideal, expresia singurătăţii; viaţa universală; spaţiul selenar, simbol al eternităţii.
II. NATURA ŞI IUBIREA (comuniunea om–natură)	*Povestea codrului, O, rămâi…, La mijloc de codru…, Călin (file din poveste), Dorinţa, Floare albastră, Ce te legeni, Revedere, Mai am un singur dor, Când marea…*	Imaginea mitică, preistorică, cadrul natural mirific, natura — prieten devotat al omului, simbol al eternităţii în antiteză cu soarta trecătoare a fiinţei umane; peisaj feeric, natura umanizată.
A. Natura (codrul, lacul, luna, izvorul, copacii, marea)	*Crăiasa din poveşti, Lacul, Şi dacă…, Călin (file din poveste), O, rămâi…, Somnoroase păsărele. Pe lângă plopii fără soţ, Sara pe deal, Floare albastră.*	Reflectarea frumuseţii feminine, cadru de rememorare a sentimentelor de iubire, umanizarea naturii şi înscriere într-un spaţiu de basm; o lume de taine şi mister.
B. Iubirea (teiul, codrul, izvorul, soarele şi luna, apele, stelele, salcâmul, floarea albastră)	*Sara pe deal, Dorinţa, Freamăt de codru, La mijloc de codru, Povestea teiului, Povestea codrului, Lasă-ţi lumea…, Crăiasa din poveşti, Floare albastră, Dorinţa, Sara pe deal.*	Mare varietate de specii pe tema iubirii şi a naturii — pastelul, idila, romanţa, satira, elegia, meditaţia filosofică, iubirea —; starea de catharsis, dorul de dragoste, aspiraţia omului spre absolut, comuniunea om-natură, spaţiul rustic; natura ca metaforă a iubirii.
III. POEZIA FILOSOFICĂ **A. Omul de geniu** (*fortuna labilis*, întunericul, moartea, dorul nemărginit, principiul unităţii universului, problema timpului, fiinţa şi nefiinţa ca vis)	*Mortua est, Floare albastră, Scrisoarea II, Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac, Luceafărul, Odă (în metru antic), Glossă, Povestea magului călător în stele, Împărat şi proletar.*	Concepţia kantiană despre geneza şi stingerea sistemului solar, ideea nopţii ca generatoare primă, apariţia luminii din întunericul cosmic; tablouri cosmogonice; zborul intergalactic, haosul, geneza, extincţia.
B. Societatea şi istoria; timpul (ideea de patrie, etnogeneza; sensul istoriei; Dacia mitică, motive din basme.)	*Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Memento mori, Strigoii, Junii corupţi, Scrisorile.*	Meditaţie patriotică şi istorică, condiţia geniului, solitudinea; acţiunea distructivă a timpului.

Concepţia poetului despre poezie şi misiunea poetului

■ Mihai Eminescu – EPIGONII (fragmente)

Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine
Şi în jur parcă-mi colindă dulci şi mândre primăveri,
Sau văd nopţi ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări.

Văd poeţi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist şi mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, *Sihleanu* — *Donici* cuib de-nţelepciune
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată.
S-a dus *Pann*, finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb. (...)

Bolliac cânta iobagul ş-a lui lanţuri de aramă;
L-ale ţării flamuri negre *Cârlova* oştirea cheamă,
În prezent vrăjeşte umbre dintr-al secolilor plan;
Şi ca *Byron*, treaz de vântul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-*Alexandrescu* sânta candel-a sperării,
Descifrând eternitatea din ruina unui an. (...)

Iar *Negruzzi* şterge colbul de pe cronice bătrâne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mâna cea veche a-nvăţaţilor mireni;
Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăveşte din nou iarăşi pânzele posomorâte,
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni.

Ş-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice,
Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice,
Ce cu basmul povesteşte — veselul *Alecsandri*,
Ce-nşirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,
Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
Acum râde printre lacrimi când o cântă pe *Dridri*. (...)

. . . .

Iară noi? noi, epigonii?... Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă,
Căci din minţi era gândită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deşi voi sunteţi bătrâni.
S-a întors maşina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem, iarăşi *trecutul*, fără inimi, trist şi rece;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur şi rece — marea noastră-i de îngheţ,
Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine,
Când plutind pe aripi sânte printre stelele senine,
Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergeţi. (...)

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta — vă numim vizionari.
O convenţie e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună;
Aţi luptat luptă deşartă, aţi vânat ţintă nebună,
Aţi visat zile de aur pe-astă lume de amar. (...)

Ce e cugetarea sacră? Combinarea măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă şi-ncâlcită;
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,
Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.

Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare,
Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină —
Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... şi ca dânsa suntem noi.

(Mihai Eminescu, *Opere*, I, *Poezii*. Ed. îngrijită de D. Vatamaniuc. Prefaţă de Eugen Simion. Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999).

CONSIDERAŢII GENERALE

• **Preliminarii**. Autor pentru care poezia reprezintă un mod profund de existenţă, M. Eminescu a reflectat asupra problemelor esenţiale ale artei scrisului prin limbajul însuşi al poeziei, în creaţii literare având, în totalitate sau parţial, caracter de artă poetică: *Epigonii, Scrisoarea II, Criticilor mei, În zădar în colbul şcolii, Cu gândiri şi cu imagini, Icoană şi privaz, Iambul, Odin şi poetul, Eu nu cred nici în Iehova, Glossă, Numai poetul* etc.

• **Credinţa într-un ideal. Idei estetice**. Pentru Eminescu, *idealul* devine în asemenea măsură definitoriu, încât lipsa lui afectează grav creaţia, neputând fi compensată prin virtuozitatea formală. În *Epigonii*, precursorii sunt opuşi urmaşilor pe criteriul acestui ideal, al autenticităţii profunde a operei lor poetice: *„Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic”*. Creaţia, incompatibilă cu compromisul în vederea obţinerii de profituri materiale (*Scrisoarea I, Odin şi poetul*), este rodul simţirii autentice, întruparea artistică a unui ideal.

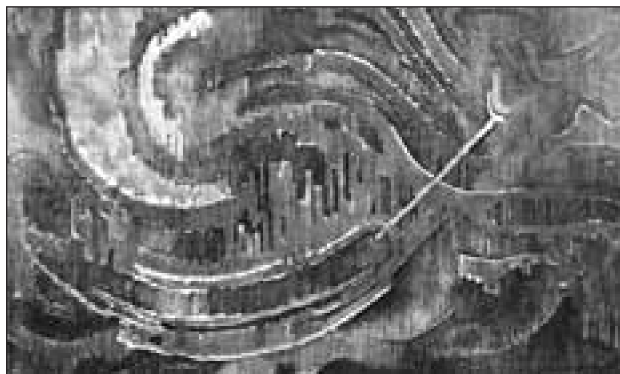
• **Acordul dintre idee şi expresia poetică**. M. Eminescu aspiră spre o operă literară în care cuvintele să exprime idei şi sentimente, să fie purtătoare de semnificaţii profunde (*Criticilor mei*).

Pentru poet, adevărul artei trebuie să se identifice cu adevărul vieţii; artistul e dator „să fie al veacului copil”, să se închine perfecţiunii, frumosului etern (*În zădar în colbul şcolii, Icoană şi privăz*). În *Odin şi poetul* apare, dramatic, suferinţa creatorului care se vede despărţit în conştiinţa publicului de opera sa, ajunsă la o existenţă autonomă. Eminescu se referă şi la ideea catharsisului, a purificării prin artă, idee enunţată în *Poetica* lui Aristotel cu privire la tragedie.

Creaţie a geniului, arta autentică, menită să reziste trecerii timpului, constă în *recreare*, *în transfigurare*, în imaginarea unei alte lumi, ce nu copiază lumea reală, ci o foloseşte ca model, ca sursă de inspiraţie. Pentru esteticile de factură romantică, arta este mai presus de toate *operă de ficţiune*, *creaţie a fanteziei*.

• **Trăirea interioară, profundă şi nefalsificată**. În viziunea lui Eminescu, creaţia artistică autentică se realizează numai prin sinceritatea şi profunzimea sentimentelor, prin trăiri interioare plenare, capabile să declanşeze mecanismele cunoaşterii universale (*Criticilor mei*, *Scrisoarea II*).

• **Antiteza dintre geniu şi lumea comună**. Refuzul artei ca *mimesis* şi al meşteşugului poetic, ideea unei lumi a poeziei, rod al genialităţii şi paralelă cu lumea reală, contribuie la definirea concepţiei estetice eminesciene ca una de factură romantică (*Eu nu cred nici în Iehova*).



Geta Brătescu, *Porni Luceafărul* (tapiserie)

La fel ca toate geniile, M. Eminescu nu poate fi circumscris integral unui curent. M. Eminescu este un *romantic având nostalgia clasicismului* (tendinţa spre perfecţiunea formei, preocuparea pentru stilul sobru şi concis; admiraţia faţă de cultura Antichităţii). Lirismul eminescian se opune, în acelaşi timp, romantismului de direcţie personală şi confesivă, de influenţă schopenhaueriană, printr-o voinţă de obiectivitate şi de impersonalitate (*Glossă*, *Luceafărul*). Poezia lui Eminescu se deschide acum spre forme clasice, de o tulburătoare originalitate, înţeleasă mai profund din momentul în care s-a modificat raportul tradiţional de valoare dintre antume şi postume. Chipului clasic al poetului i se opune chipul nocturn, plutonic, recompus cu un plus de exaltare, aproape exclusiv din materialul postumelor.

• **Cizelarea expresiei artistice**. Preocuparea pentru arta poetică se manifestă la Eminescu şi prin atenţia pe care o acordă valenţelor expresive ale versificaţiei, ale ritmurilor poetice, în special (*Iambul*, *Scrisoarea II*). Lucrul cu forma poeziei (rima, ritmul şi măsura), exploatarea resurselor stilistice ale limbii sunt aspecte spre care Eminescu se îndreaptă cu profunzimea creatorului pentru care faptul de a scrie constituie un act existenţial.

• **Concluzii**. M. Eminescu rămâne un poet esenţialmente modern, mai ales prin caracterul reflexiv al limbajului, prin acea disoluţie muzicală a eului, înălţat la o veghe pură, impersonală. În acest mod, eternitatea artistului este asigurată deja prin opera sa:

De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări…
Pot să mai reînviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

(*Odă — în metru antic*)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• A doua poezie publicată în revista *Convorbiri literare*, la 15 august 1870, trimisă de la Viena. Poezia este profesiunea de credinţă a lui Eminescu la vârsta de 20 de ani.

Construcţie antitetică, reprezentând o panoramă a valorilor, poemul *Epigonii* este organizat în două mari unităţi:

a) **Trecutul** („*zilele de-aur a scripturilor române*”).

b) **Prezentul** („*simţiri reci, harfe zdrobite*”).

„Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruinţă de a citi, de a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operele însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filosofiei, în special al lui Platon, Kant şi Schopenhauer, şi nu mai puţin al credinţelor religioase, mai ales al celei creştine şi buddaiste, admirator al *Vedelor*, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiinţa celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracţiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti.” (T. Maiorescu)

„Timbrul de nuanţe mitologice în care se face evocarea epocii de aur a literaturii române, precum şi câteva caracterizări izolate de scriitori, trădează idei cardinale în gândirea poetului: Heliade îi apare profetic, uriaş plutind într-o atmosferă de mit şi de eres; Alexandrescu este văzut ca poet al disperării, al ruinii timpului, şi este apropiat de Byron; Mureşanu este profetul neamului; Negruzzi reprezintă dragostea pentru trecut; Bolintineanu, durerea, iar Alecsaandri este preţuit pentru aspecte multiple din activitatea lui”.

(G. Munteanu)

• **Epigon**. Scriitor de valoare minoră care imită mijloacele de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau unei şcoli literare de prestigiu. M. Eminescu considera drept epigoni generaţia poeţilor contemporani, lipsiţi de credinţă în puterea artei lor, lipsiţi de idealuri, în comparaţie cu scriitorii din generaţia precedentă, de la începuturile literaturii noastre moderne, ale căror scrieri optimiste, vizionare le elogiază. Termenul a fost împrumutat din literatura germană.

• **Epigonism**. Starea de dependenţă a unor scriitori faţă de înaintaşii iluştri; lipsit de originalitate.

Structură şi compoziţie

1. Evidenţiaţi modul de structurare a poemului *Epigonii* de Mihai Eminescu.

2. Prezentaţi, pe scurt, prima parte a poemului.

Aveţi în vedere:

— viziunea poetului asupra trecutului;

— literatura înaintaşilor: tărâm de basm, evocat metaforic;

— plasticitatea comparaţiei: „*limbă ca un fagure de miere*”;

— evocarea scriitorilor trecutului („viziune panoramică a valorilor”), printr-o operă reprezentativă.

Plasticitatea imaginilor

1. Identificaţi figurile de stil din versurile referitoare la literatura trecutului.

2. Notaţi, în caiete, epitetele care însoţesc substantivele: *zile, visări, primăveri, oceanul, râuri, dumbrăvi*.

3. Transcrieţi, din prima parte a poeziei *Epigonii*, sintagmele sau metaforele pe care autorul le foloseşte în prezentarea scriitorilor trecutului.

Explicaţi-le înţelesul!

„Ş-acel rege al poeziei...”

• Notaţi, din ultimele trei strofe ale „tabloului trecutului”, definiţiile cele mai expresive referitoare la V. Alescandri.

Raportaţi-vă, în acest context, la următoarele aspecte privind opera şi personalitatea lui V. Alecsandri:

a) Poetul încununează strălucit galeria scriitorilor generaţiei trecute, aflându-se în fruntea ei, aşa cum îl situează şi Titu Maiorescu: „Cap al poeziei noastre literare în generaţia trecută.”

b) Alecsandri este cunoscut ca rapsod al evenimentelor epocii în care a trăit.

c) Este recunoscută valoarea lui Alescandri ca „poet naţional”, evidenţiindu-se varietatea tematică a operei lui şi importanţa acesteia în contextul literaturii europene.

Viziunea satirică asupra prezentului

1. Desprindeţi, din strofele celei de-a doua părţi a poeziei *Epigonii,* sintagme cu sens figurat menite să sugereze o schimbare de viziune şi de ton.

2. Prezentaţi atitudinea poetului faţă de creaţia epigonilor.

3. Reţineţi din aceste versuri cele mai elocvente aspecte pe care se sprijină rechizitoriul la adresa epigonilor.

Surse de inspiraţie

• Ideea generală şi titlul poemului au fost preluate din romanul lui Karl Immermann, *Die Epigonen* (1836), scris pe un ton de satiră la adresa generaţiei lipsite de talent şi elan.

• Idei asemănătoare au mai fost exprimate în *Lepturariul românesc* de Aron Pumnul (1862–1865), o autentică istorie a literaturii române de până atunci.



Gh. Petraşcu, *Ofrandă lui Eminescu*

• Poemul *Epigonii* este o **artă poetică**, o profesiune de credinţă, fiindcă exprimă, în formă artistică, principii estetice, idei despre artă.

• De provenienţă mitică, termenul *epigon* îi denumea pe fiecare dintre fiii celor şapte eroi din Argos, care, cu excepţia lui Adrast, au pierit în asediul Tebei. După zece ani, cetatea este cucerită sub conducerea lui Adrast.

• **Arta poetică:**

1) Disciplină a criticii literare care studiază regulile alcătuirii operelor literare.

2) Tratat scris, de obicei, în versuri, care exprimă concepţia, convingerile, regulile despre menirea artei şi despre idealul poetic al unui scriitor, grup de scriitori sau al unei epoci literare (clasicism, romantism, realism, simbolism etc.).

Exemple de arte poetice: N. Boileau, *L'art poetique*; M. Eminescu, *Epigonii*; L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*; O. Goga, *Rugăciune,* T. Arghezi, *Testament*.

4. Explicaţi, în acest context, sensul pe care îl conferă poetul termenului de „epigon".

5. Prezentaţi două argumente prin care să susţineţi ideea că Eminescu se include în rândul epigonilor (*„Iar noi? noi, epigonii…"*).

6. Desprindeţi, din finalul poemului, concepţia poetului asupra creaţiei literare, în antiteză cu definirea cugetării.

Probleme de stil. Antiteza

1. Indicaţi procedeul compoziţional aflat la baza poemului *Epigonii*. Comentaţi efectele stilistice ale acestui tip de construcţie.

2. Daţi exemple de alte poeme din lirica eminesciană în care antiteza să constituie procedeul compoziţional predilect.

3. Completaţi perechea de antonime pe care se bazează construcţia poeziei:

— trecutul glorios / ……………………………………;
— vizionarismul înaintaşilor / …………………………;
— valoare / ..………; admiraţie / ………………..;
— elogiu / …………; odă / ………………………;

4. Transcrieţi versurile în care, din punct de vedere lingvistic, antiteza se realizează pe două căi:

a) pe cale gramaticală (prin stabilirea unui raport de coordonare adversativă);

b) la nivel lexical — prin antonime.

Epigonii — artă poetică

1. Comentaţi efectul expresiv al imaginilor poetice prin care Eminescu defineşte poezia.

2. Aduceţi şi alte argumente în favoarea încadrării poemului *Epigonii* în tema concepţiei despre artă şi misiunea artistică, alături de alte opere (*Criticilor mei*, *Scrisoarea II*, *Icoană şi privaz*, *De vorbiţi mă fac că n-aud* ş.a.).

Muncă independentă

1. Daţi exemple de versuri din alte creaţii eminesciene (*Scrisoarea II*, *Scrisoarea III*, *Junii corupţi*, *Ai noştri tineri* ş.a.), în care tonalitatea evocărilor să fie sarcastic-amară.

2. Ilustraţi, prin versuri corespunzătoare, modul în care tonul vehement al poeziei este susţinut de unele aspecte de limbaj şi sintaxă poetică. De exemplu:

a) mişcarea abruptă a frazei, formată din propoziţii scurte, uneori eliptice de predicat;

b) interogaţii retorice şi repetiţii;

c) tehnica antitezei.

Tema romantică a geniului în lume

Mihai Eminescu – LUCEAFĂRUL (fragmente)

Ştefan Bouşcă,
Luceafărul



A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O preafrumoasă fată.

Şi era una la părinţi
Şi mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele.

Din umbra falnicelor bolţi
Ea pasul şi-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colţ
Luceafărul aşteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,
Pe mişcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorinţa-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-şi răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui şi inima
Şi sufletu-i se împle.

Şi cât de viu s-aprinde el
În orişicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

*

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

Şi când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânile pe piept,
I-nchide geana dulce;

Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închişi
Pe faţa ei întoarsă.

Ea îi privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
— O, dulce-al nopţii mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gând
Şi viaţa-mi luminează!

El asculta tremurător
Se aprindea mai tare
Şi s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Şi apa unde-au fost căzut
În cercuri se roteşte,
Şi din adânc necunoscut
Un mândru tânăr creşte.

Uşor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Şi ţine-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea. (...)

*

— Tu-mi cei chiar nemurirea mea
 În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
 Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naşte din păcat,
 Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
 Ci voi să mă dezlege.

Şi se tot duce… S-a tot dus.
 De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
 Pierind mai multe zile.(...)

*

Porni luceafărul. Creşteau
 În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
 În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
 Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
 Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
 Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
 Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjor
 Ca nişte mări, de-a-notul…
El zboară, gând purtat de dor,
 Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
 Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
 Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
 O sete care-l soarbe
E un adânc asemene
 Uitării celei oarbe.

— De greul negrei vecinicii,
 Părinte, mă dezleagă
Şi lăudat pe veci să fii
 Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
 Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor eşti de vieţi
 Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
 Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
 O oră de iubire…

Din chaos, Doamne, -am apărut
 Şi m-aş întoarce-n chaos…
Şi din repaos m-am născut,
 Mi-e sete de repaos.

— Hyperion, ce din genuni
 Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
 Care n-au chip şi nume;

Tu vrei un om să te socoţi,
 Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toţi,
 S-ar naşte iarăşi oameni. (...)

Ei doar au stele cu noroc
 Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
 Şi nu cunoaştem moarte. (...)

*

— Cobori în jos, luceafăr blând,
 Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru şi în gând,
 Norocu-mi luminează!

El tremură ca alte dăţi
 În codri şi pe dealuri,
Călăuzind singurătăţi
 De mişcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
 În mări din tot înaltul:
— Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
 Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
 Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
 Nemuritor şi rece.

(M. Eminescu, *Opere alese*, I, Ediţie ingrijită
şi prefaţă de Perpessicius, EPL, 1964)



Gabriela Manole Adoc,
Luceafărul
(proiect de monument)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Iniţial, poemul a fost publicat în Almanahul Societăţii Academice „România Jună”, din Viena, în aprilie 1883. De aici, a fost reprodus în *Convorbiri literare* în toamna aceluiaşi an şi inclus, în decembrie 1883, în prima ediţie a volumului *Poesii* de Mihai Eminescu, îngrijită de Titu Maiorescu.

Geneza textului

• Poemul este consecinţa atracţiei poetului spre literatura populară. Punctul de plecare l-a constituit basmul *Fata în grădina de aur*, cules în Muntenia de călătorul german Richard Kunisch.

Între anii 1873-1874, poetul a versificat basmul sub acest titlu. Cândva, „în vremi de aur”, un zmeu, îndrăgostit de o fată de împărat, o imploră să-l urmeze în lumea lui eternă. Fata acceptă, cu condiţia să devină muritor: „... om să fii, om trecător ca mine, / Cu slăbiciunea sufletului nost’.” Zmeul pleacă spre Creator, pentru a obţine dezlegarea de nemurire. În absenţa lui, fata se îndrăgosteşte de Florin. Revenind, zmeul prăvăleşte o stâncă asupra fetei; Florin moare de durere, iar zmeul rămâne în singurătatea lui nemuritoare.

Versificând basmul, Eminescu i-a modificat finalul; zmeul rosteşte numai un blestem:

„— Fiţi fericiţi — cu glasu-i stins a spus —
Atât de fericiţi cât viaţa toată
Un chin s-aveţi: de-a nu muri de-odată.”

O lirică a rolurilor

• În aprilie 1880, Eminescu a revenit asupra textului; păstrează cadrul fantastic, dar introduce o altă problematică. Poemul, încheiat în toamna anului 1882, are cinci versiuni integrale, iar unele strofe şi versuri câteva zeci de variante.

Eminescu a realizat un discurs liric prin care vocea poetului îşi exprimă ideile şi trăirile sufleteşti prin intermediul unor personaje. Poemul *Luceafărul* are la bază o structură epică, pe al cărei suport, ce îndeplineşte funcţia de falsă naraţiune, instanţa narativă la persoana a treia interferă cu vocile lirice ale personajelor. Acest tip de lirism formează **o lirică a rolurilor**, în care fiecare personaj joacă un rol distinct şi imprevizibil.

Structură şi compoziţie

1. Poemul este construit pe o fuziune între curente literare şi genuri specifice romantismului. Delimitaţi elementele caracteristice fiecăruia. Nu uitaţi! Categoria dramaticului se înfăţişează sub două ipostaze.
2. În poem, întâlnim şi interferenţa diferitelor specii lirice: elegie, meditaţie si un dublu pastel, realizat cu mijloace lingvistice diferite. Delimitaţi-le!
3. Precizaţi spaţiul în care este localizată naraţiunea şi timpul desfăşurării ei.
4. Compoziţia este construită pe un echilibru clasic; stabiliţi elementele distincte ale acesteia.

Activitate pe grupe

1. Citiţi textul integral şi analizaţi, pe grupe de câte trei-patru elevi, următoarele aspecte:
   — rolul superlativului absolut în caracterizarea fetei de împărat;
   — semnificaţia descendenţei împărăteşti şi proiectarea fetei, prin intermediul comparaţiei, în două lumi diferite.
2. Strofele 5 şi 6 conturează intriga poemului; încercaţi să aproximaţi specificitatea acestei prime iubiri.
3. Analizaţi evoluţia sentimentului de dragoste şi ambiguizarea lui prin limbaj; întâlnirile au loc în somn; explicaţi rolul oglinzii în context.
4. Comentaţi ipostazele artistice de „înger” şi „demon” ale Luceafărului şi cauzele eşuării lor.
5. Explicaţi resortul interior care îl determină pe Luceafăr să renunţe la nemurire.
6. Caracterizaţi personajul Cătălin; folosiţi cele două perspective diferite: vocea narativă şi vocea Cătălinei.
7. Demiurgul este situat într-o centralitate nedeterminată; reconstituiţi spaţiul ficţional în care se află.
8. Respingerea solicitării este însoţită de un sentiment de emoţie. Găsiţi elementele lingvistice ce motivează emotivitatea discursului.
9. Motivaţi schimbarea onomasticii: Luceafăr – Hyperion; fata de împărat – Cătălina; Cătălin – tânăr „singurel”.

Semnificaţii simbolice

1. Poemul a fost considerat o alegorie, având în centrul ei tema romantică a geniului în lume. Interpretarea a fost determinată de o notă a lui Eminescu pe marginea unei file manuscrise: „... dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Plecând de la această nostalgică reflecţie, identificaţi în text elementele care o susţin.

2. Găsiţi analogii ale aceleiaşi problematici în literatura romantică. Tema geniului reapare în poemele *Moise* de Alfred de Vigny, *Childde Harold* de Byron, *Demonul* de Lermontov etc.

3. Eminescu dezvoltă problematica geniului din perspectiva filosofiei lui Schopenhauer; folosind cunoştinţele voastre de filosofie, motivaţi ideea.

4. În chemările fetei adresate Luceafărului, instanţa narativă foloseşte un anumit tip de lirism; îl sesizaţi?

5. Poetul valorifică idei aparţinând filosofiei antice şi mitologiei indiene; plecând de la metamorfozele Luceafărului, comentaţi prezenţa lor în text.

„Vocile" poemului

• O creaţie literară nu este receptată numai în funcţie de intenţiile scriitorului, ci şi de sugestiile, asociaţiile şi ideile generate de lectură, dar şi de cultura prin care receptorul vine în întâmpinarea lui.

Eminescu se foloseşte de cadrul fantastic al poemului pentru a medita la problemele iubirii şi ale morţii, la atracţia exercitată de fiinţele superioare asupra individului obişnuit, la decizia făpturii umane de a renunţa, pentru „o oră de iubire", la atributele eternităţii.

„Dacă examinăm şi acum, mai îndeaproape, vorbirea presupuselor personaje ale poveştii — constata Nicolae Manolescu —, descoperim că ea este *vorbirea poetului* însuşi în diferite registre lirice. Ceea ce a părut doar o coincidenţă izolată este, în fond, secretul cel mai tulburător al *Luceafărului*, sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă, personajului care vorbeşte i se poate substitui poetul, căci Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decât Demiurgul, sunt *voci* ale poetului."(*Teme,* Cartea Românească, Bucureşti, 1976) Personajele utilizează lexicul poeziilor în care poetul folosea persoana întâi singular şi stilul direct.

Plecând de la aceste sugestii, găsiţi în poemele eminesciene – *Glossa, Floare albastră, Pajul Cupidon, La Steaua, Scrisoarea V, Lasă-ţi lumea...* – similitudini cu „vocile" rostite de personajele poemului.

Temele poeziei

1. *Luceafărul* nu reprezintă numai o sinteză a „vocilor" poetului, dar şi o reluare a temelor esenţiale specifice universului liric eminescian.

Selectaţi versurile în care se iveşte sentimentul dragostei cu aspectele ei duale:

— dragoste ideală, intangibilă la nivel uman;
— dragostea: atracţie a contrariilor;
— iubirea comună, terestră.

2. Sesizaţi elementele filosofice şi folclorice existente în text.

3. Experienţele existenţiale prin care au trecut personajele modifică structura sufletească şi caracterială a fiecăruia. Analizaţi sub acest aspect evoluţia fetei de împărat, folosindu-vă şi de opinia lui Mircea Cărtărescu: „Cătălina însăşi este o «frumoasă adormită», iar *Luceafărul* este în definitiv un poem al somnului. Eroul lui este fără îndoială Cătălina visătoare." (*Visul chimeric*, Litera, Bucureşti, 1992)

Exerciţiu de creativitate

• Realizaţi o paralelă între *Luceafărul* şi poemul *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski, având în vedere următoarele aspecte:

a) interferenţa genurilor şi a speciilor literare;
b) discursul narativ, construit pe o structură epică şi o lirică a rolurilor;
c) aspiraţia personajelor spre un ideal inaccesibil.

Amândouă poemele sunt mai mult decât o meditaţie despre condiţia poetului. Folosiţi, în acest sens, caracterizarea lui Nicolae Manolescu: „*Luceafărul* este poemul dualităţii esenţiale a omului supus unui destin şi unei naturi care-i sunt date şi tinzând să le depăşească", şi a lui Adrian Marino: *Noaptea de decemvrie* „simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari incandescenţe", „expresie memorabilă a unei chemări şi a absorbţiei absolute".



Ligia Macovei,
Luceafărul

Aspiraţia la un ideal de puritate

Mihai Eminescu

■ FLOARE ALBASTRĂ

— Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieţii mele.

În zadar râuri şi soare
Grămădeşti-n a ta gândire
Şi câmpiile asire
Şi întunecata mare:

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul:
Eu am râs, n-am zis nimica.

— Hai la codrul cu verdeaţă,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreaţă.

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă balta cea senină
Şi sub trestia cea lină
Vom şedea în foi de mure.

Şi mi-i spune-atunci poveşti
Şi minciuni cu-a ta guriţă,
Eu pe-un fir de romăniţă
Voi cerca de mă iubeşti.

Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul,
Să-ţi astup cu dânsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o ştie,
Căci va fi sub pălărie —
Ş-apoi cine treabă are!

Când prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ţinea de subsuoară,
Te-oi ţinea de după gât.

Pe cărare-n bolţi de frunze,
Apucând spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale
Dulci ca florile ascunse.

Şi sosind l-al porţii prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?

Înc-o gură — şi dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!

. . . .

Şi te-ai dus, dulce minune,
Ş-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuşi este trist în lume!

. . . .

(M. Eminescu, *Opere alese*, I,
Ediţie îngrijită şi prefaţă de Perpessicius, EPL, 1964)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Citită la cenaclul *Junimea* în toamna anului 1872, *Floare albastră* apare în revista *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1873, „fiind precedată în timp, dintre poeziile de debut, de *Venere şi Madonă, Epigonii, Mortua est* şi *Egipetul*, între altele, şi urmată de *Împărat şi proletar, Strigoii.*" (Vl. Streinu)

• Poezia face parte „dintre cele mai puţin înţelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz din poeziile cele mai expuse neînţelegerii". (Perpessicius)

Simbol al iubirii, ideal al purităţii şi al nostalgiei infinitului, în poezia scriitorilor romantici Novalis şi Leopardi, la Eminescu sintagma „floare-albastră" are o dublă semnificaţie:

a) simbol al fetei iubite;

b) metaforă a vieţii, a existenţei, simbol al marilor idealuri, al idealurilor înalte şi pure.

• „*Floare albastră* e construită pe antiteza moarte-viaţă: dezumanizării prin sterpe meditaţii idealiste asupra morţii şi eternităţii i se propune contactul cu viaţa în forme temporale; şi acceptarea experienţei, chiar în concluzia efemerităţii ei, nu acoperă totuşi opunerea termenilor fundamentali." (Vl. Streinu, „*Floare albastră*" *şi lirismul eminescian*, în vol. *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 464)

• Poezia este un monolog rostit de fata iubită într-un timp trecut, dar recreat de poet în timpul prezent. Poetul evocă o iubire pierdută, conturând două portrete spirituale antitetice, două modalităţi diferite de a înţelege existenţa.

Reproşul conturează dimensiunile domeniului cunoaşterii intelectuale de care este atras poetul: de la elemente primordiale ale genezei, sugerate prin sintagma „*întunecata mare*", la universul de cultură al Antichităţii, simbolizat de sintagma „*câmpiile Asire*", şi la universul creaţiei originale, sugerat de imaginea „*piramidele învechite*". Fericirea, spune iubita, nu se află în spaţiile eterate ale cunoaşterii umane, ci este concretizată în însăşi prezenţa ei.

Reflecţiile din strofa a patra sugerează un sentiment de înţelegere şi dezvăluie o atitudine de interiorizare („*Eu am râs, n-am zis nimica*"), dar nu şi de consimţire. Între atracţia cunoaşterii intelectuale şi chemarea dragostei, poetul optează pentru cea dintâi, deoarece iubirea este vremelnică, în vreme ce creaţia este nemuritoare.

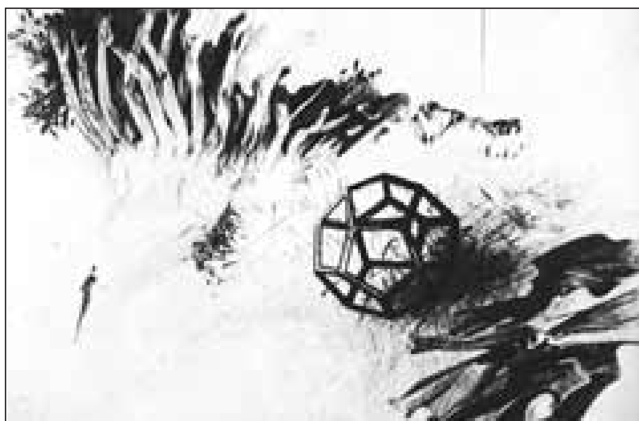
Structură şi compoziţie

1. Comentaţi valoarea simbolică a titlului poeziei *Floare albastră* de Mihai Eminescu, insistând asupra cromaticii epitetului din sintagma-simbol „*floare-albastră*".

Aveţi în vedere, în acest sens, şi următoarea interpretare propusă de Vl. Streinu:

„În realitate este o expresie emblematică pentru sentimentul infinitului, în care romanticii îşi scăldau spiritul. Aceeaşi aspiraţie la un ideal de puritate se află la Leopardi, care cu voinţa lui lirică de «a naufragia» (*naufrager*) în infinit, îl colorează, de asemenea, în albastru marin. Şi poetului italian nu-i lipseşte nici floarea albastră, îi zice însă Ginestra. Cromatica ideii poate veni din percepţii particulare, cum ar fi albastrul depărtărilor, al cerului sau al mării, de unde şi în transpunerea temporală «mitele albastre». (...) Oricum, «floarea-albastră» exprimă la Eminescu, ca ideal erotic de tinereţe, cea dintâi tentaţie a vieţii..."

(Vl. Streinu, *Eminescu – Arghezi,* Bucureşti, 1976)



Mircea Dumitrescu, *Floare albastră*

2. Considerată de Vl. Streinu „ca embrion al marii lui opere", *Floare albastră* păstrează cu poeziile de debut „legături certe". Versurile *În zadar... / Grămădeşti – a ta gândire / Şi câmpiile Asire / Şi întunecata mare* evocă, în uriaşe imagini ale morţii, „dispariţia civilizaţiilor sumeriene şi a râurilor planetei în neantul unanim."

Susţineţi această afirmaţie, prin asocierea textului poeziei *Floare albastră* cu sensul unor fragmente din *Memento mori (Panorama deşertăciunilor)*, „acea istorie de metafore a civilizaţiilor defuncte". (Vl. Streinu)

Semnificaţii simbolice

• **Motivul „florii albastre”.** Titlul poemului conţine o trimitere la motivul poetic romantic al *florii albastre,* prezent pentru întâia oară în capitolul prim al romanului *Heinrich von Offerdingen* de Novalis şi reluat apoi de alţi poeţi ai secolului trecut, printre care Victor Hugo. Pentru poeţii romantici, *visul* reprezintă un moment de mare importanţă al vieţii spirituale, moment în care fiinţa umană se deschide revelaţiei şi are şansa de a comunica cu planul divin al existenţei, cu şansa de a se apropia de Adevar (*„Ah, ea spune Adevărul...”*). Pentru romantici, visul este mai adevărat decât realitatea simţurilor şi a gândirii. Tânărul Heinrich von Offerdingen visează mai întâi că străbate o pădure, apoi că pătrunde într-o peşteră unde izvorăşte o lumină din adâncuri. El se cufundă în apele unui lac cu apă limpede — moment necesar al purificării dinainte de revelaţie. Astfel purificat, el cade într-un nou vis, un *vis în vis,* de mare profunzime, în care are revelaţia *florii albastre* şi a gingaşului chip feminin, dinlăuntrul acesteia. Trezirea este ca o alungare din paradisul originar, iar tânărul cavaler va căuta mereu imaginea mult visată a fetei, pe care o va găsi într-o altă lume, o lume pură a poeziei şi a visului. (Vezi Petru Mihai Gorcea, *Mihai Eminescu,* EDP, Bucureşti, 1998)

„Metamorfoze ale morţii şi vieţii”

• „Aflăm, strofă cu strofă, de o lume a «stelelor», a «norilor» şi a «cerurilor nalte», lume de altitudini, atinse numai de «vârful mare» al «piramidelor învechite»; aflăm apoi de marile «râuri în soare» ale planetei (dintre care, nenumite, Tigrul şi Eufratul), de «îndepărtata mare», lume de zări meditative dispusă în plan infinit orizontal faţă de planul infinitei verticalităţi a celeilalte; auzim un glas care cheamă la desfătările iubirii, declarând «zadarnice» acele atracţii ale infinitului spaţial şi propunând, în schimb, «codrul cu verdeaţă», «bolta senină», «ochiul de pădure», «poteca» dragostei până în pragul casei bătute de lună; şi auzim al doilea glas care consimte la noua lume ce i se îmbie şi până la sentimentul intangibilei «flori albastre». Ce sunt aceste realităţi arătate fără înconjur? (...) O lume nenumită expres, lume de idei a eternităţii «cerurilor nalte», cu «stelele» şi «norii» (...). Această lume conţine ascuns primul termen al unor uriaşe metafore ale morţii şi eternităţii, după cum, în acelaşi fel, deşi cu sens de opoziţie dramatică, «codrul cu verdeaţă», «ochiul de pădure», «bolta senină», «poteca» sau «sărutările în cale» îşi acopăr primul termen de metafore ale vieţii.” (Vl. Streinu, *Studii eminesciene* – volum colectiv – E.P., 1965)

3. „Modulaţia spunerii îşi asumă muzical termenii opoziţiei. Gravă şi solemnă, rece şi inumană, rostirea primelor versuri din amândouă strofele e contrapunctată de alta intimă şi colocvială, caldă şi omenească.” (Vl. Streinu)

Selectaţi, din structura poeziei, expresii care ilustrează cele două tonalităţi deosebite:

a) modul conversativ, dialectal şi intimist al invitării la viaţa reală, limba simbolurilor vieţii, proprie convorbirii zilnice;

b) lumea de idei a eternităţii „cerurilor nalte”, „limba simbolurilor morţii”.

4. Evidenţiaţi modul de structurare a poeziei pe cele două planuri principale:

a) fascinaţia cunoaşterii intelectuale (a reflexivităţii, a cunoaşterii, a vieţii spirituale);

b) atracţia existenţei terestre, cea a bucuriilor simple, senzoriale şi bucolice.

5. Ilustraţi, prin versurile corespunzătoare, modul în care reproşul şăgalnic, rostit de fata iubită, este susţinut de unele aspecte de limbaj şi de sintaxă poetică.

De exemplu, asprimea reproşului este atenuată de subordonarea prozodiei versurilor şi a figurilor fonetice unei muzici interioare:

„— Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri nalte?
De nu mai uita încalte,
Sufletul vieţii mele.”

6. Comentaţi rolul reflecţiilor poetului din strofa a patra, reluate în strofa finală, în delimitarea celor două ipostaze *(planul ideal; planul real)*, între care se produce ruptura inevitabilă.

7. Selectaţi elementele menite să configureze universul spiritual / intelectual al celui iubit. De exemplu: *stele, ceruri nalte, cer.*

Observaţi configurarea unui univers în care se tinde la atingerea fericirii prin îndepărtarea de contingent.



Locuinţa Veronicăi Micle, Aleea G. Asachi, releveu de Radu Culcer

Spaţiul umanizat. Semnificaţii

1. Reproşul iubitei este urmat de o patetică invitaţie la iubire. Poetul este chemat în codru, deschidere caracteristică multor poezii eminesciene.

Identificaţi elementele fundamentale ce recompun această lume de bucurii şi de farmec, motive poetice întâlnite în toate poeziile de dragoste eminesciene *(pădurea, trestia* etc.)

2. Descoperiţi mărci ale umanizării (personificării) peisajului natural.

Spaţiul întâlnirii

• **Topografia** (înfăţişarea locului întâlnirii) este vag precizată, ceea ce presupune că îndrăgostiţii s-au întâlnit anterior în acelaşi loc şi că fata nu consideră necesar să-l reprecizeze. Iubita îi propune o lume de bucurii.

„Dar când sufletul îi este potolit şi pornit spre visare, o altă femeie, de tipul Cezarei, se înfăţişează înaintea lui. Este femeia dragostei paradisiace, graţioasă nu prin angelitate, ci prin inocenţă. Însă fiindcă nevinovăţia este un semn al rămânerii departe de complicaţiile sociale, idila eminesciană se va petrece îndeosebi în cadrul unei naturi cât mai primare, cât mai apropiate de Eden: *«— Hai în codrul cu verdeaţă, / Und-izvoare plâng în vale, / Stânca stă să se prăvale / În prăpastia măreaţă».*

Femeia, mai totdeauna, este aceea care cheamă cu candoare de vietate sălbatică, şi aceea din *Floare albastră* nu e mai sfioasă ca altele."

(G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* I, EPL, Bucureşti, 1970).

• „Monument funerar colosal, străjuind întinderea dunelor de nisip, piramida intră în imaginarul romantic odată cu invazia napoleoniană a continentului african. (...) Piramida se va înscrie între semnele perene ale civilizaţiilor Orientului arhaic, având de partea ei colosalul care o încadrează în topophilia romantică a muntelui.

Momentele Imperiului egiptean vor deveni cu adevărat forme simbolice în poezia şi proza lui *Eminescu.* Încă în *Floare-albastră,* dialog aparent şăgalnic al îndrăgostiţilor, ele vor reprezenta Fata Morgana ce devoră imaginaţia poetului, smulgându-l din real, «uriaşe metafore ale morţii şi eternităţii» (Vl. Streinu). Reproşul iubitei configurează Orientul arab: «În zadar râuri în soare / Grămădeşti-n a ta gândire, / Şi câmpiile Asire / Şi întunecata mare; // Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vârful lor mare — / Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!". Sublimarea spaţiului coexistă aici cu ascensiunea principiului spiritual."

(Elena Tacciu, *Romantismul românesc,* vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1985)



Vespasian Lungu,
De câte ori, iubito

Stil şi limbaj artistic

1. Justificaţi folosirea repetiţiei *„floare-albastră, floare-albastră".*

2. Comentaţi efectul creat prin folosirea antitetică a epitetelor:

a) epitetele ornante din planul trăirii terestre (*„prăpastia măreaţă", „bolta cea senină", „trestia cea lină"*);

b) epitetele individuale, cu valoare simbolică, ce definesc universul spiritual al poetului: *„ceruri-nalte", „întunecata zare", „piramidele-nvechite".*

3. Epitetul *„dulce"* este folosit cu valori gramaticale diferite. Analizaţi rolul stilistic al epitetelor de acest tip, utilizate ca adverb (*„dulce netezindu-şi părul"*) şi ca adjectiv (*„dulce floare"*).

4. Universul caracteristic liricii erotice este recreat din perspectiva iubitei.

Selectaţi versurile ce imprimă limbajului un aspect direct familiar.

5. Comentaţi comparaţiile ce se menţin în aceeaşi sferă.

6. Explicaţi sensurile create prin inversiune, în sintagmele: *„de-aur, părul"; „albastra-mi dulce floare".*

7. Motivaţi folosirea verbelor şi a pronumelor în forma populară, uşor arhaică: *„nu căta", „apucând spre sat", „grija noastră n-aib-o nime".*

8. Metafora *„floare albastră"* poate sugera nu numai o persoană feminină anume, ci ar putea simboliza o etapă biologică distinctă, tinereţea poetului, de care el se desparte nostalgic.

Dezvoltaţi această posibilă interpretare, având în vedere că iubita utilizează limbajul poetului din poezia de tinereţe, iar peisajul şi universul poetic sunt cele din *Lacul, Dorinţa, Sara pe deal, Povestea teiului, Povestea codrului.*

Lectură suplimentară



Ligia Macovei, *Trecut-au anii*

• Apărută în volumul *Poezii* (1883), ediţia T. Maiorescu, *Peste vârfuri* este o creaţie eminesciană de maturitate, exerciţiu de virtuozitate prin rafinament, concizie si densitate a expresiei.

Poezia este comentată, ca model de limbaj poetic, de L. Blaga, în *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937).

Motivele *cornul, codrul, luna, izvorul, moartea, iubirea,* reapar şi aici ca permanenţe ale liricii eminesciene.

Abordarea textului

Armonia versurilor

„Cuvântul «dulce» din complexul «dulce corn» obţine, prin sonoritatea sa, el însuşi o nuanţă de dulceaţă sufletească: iar cuvântul «corn» scurt şi de-o substanţă vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufleteşti. Cuvântul «vreodată», pus la urmă, sugerează, prin chiar poziţia sa în frază, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri, şi atât de închegat, că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonorietatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziţia lor în frază etc. dobândesc în limbajul poetic virtuţi şi funcţii pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanţe care solicită atenţia...” (Lucian Balga, *op. cit.*, p. 92-94).

Mihai Eminescu
■ PESTE VÂRFURI

Peste varfuri trece luna,
Codru-si bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul suna,

Mai departe, mai departe,
Mai incet, tot mai incet,
Supletu-mi nemangaiet
Indulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cand fermecata
Inima spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vre odata?

(M. Eminescu, *ed. cit*)

Natura şi moartea

1. Numiţi reperele prin care este definit universul naturii.

2. Delimitaţi asocierile lexicale privind motivul *cornului* (De exemplu: „dulce corn”)

3. Evidenţiaţi trăsăturile de construcţie a textului. Remarcaţi, în acest sens: structura binară bazată pe relaţia „natură” / „om”; intervenţia adresată; adresarea imperativă; enunţul interogativ cu valoare dubitativă.

4. Descoperiţi motivul principal al poeziei.

Citaţi şi alte poezii în care este prezent motivul cornului.

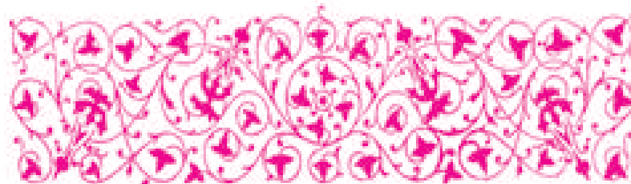
5. Explicaţi în ce măsură reperele de timp, loc şi atmosferă circumscriu universul naturii.

6. Distingeţi aspectele care îi conferă poeziei *Peste vârfuri* o tonalitate de *elegie*.

Fişier bibliografic

D. Caracostea, ***Arta cuvântului la Eminescu,*** Iaşi, 1973; G. Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, vol. I-II, Bucureşti, 1976; Edgar Papu, ***Poezia lui Eminescu,*** Bucureşti, 1971; Perpessicius, ***Eminesciana,*** Bucureşti, 1971; D. Popovici, ***Poezia lui Eminescu,*** Bucureşti, 1969; E. Todoran, ***Eminescu,*** Bucureşti, 1972; T. Vianu, ***Poezia lui Eminescu,*** Bucureşti, 1930; Şerban Cioculescu, ***Varietăţi critice,*** Bucureşti, 1966; D. Murăraşu, ***Comentarii eminesciene,*** Bucureşti, 1967; Vl. Streinu, ***Clasicii noştri,*** Bucureşti, 1973; T. Vianu, ***Probleme de stil şi artă literară,*** Bucureşti, 1955.

TEST DE EVALUARE 3



1. Enunţaţi 5 specii lirice cultivate de M. Eminescu. — 0,50 puncte

2. Prezentaţi, în maximum 10 rânduri concepţia lui M. Eminescu referitoare la rostul poeziei şi misiunea poetului. — 1,50 puncte

3. Expuneţi, într-o compunere de maximum 10 rânduri, structura poemului *Luceafărul* de M. Eminescu. — 1 punct

4. Relevaţi, în 10-15 enunţuri, modurile de integrare a mitului zburătorului în poemul *Luceafărul* de M. Eminescu. — 1 punct

5. Redactaţi o compunere / eseu despre problematica filosofică şi poetică a poemului *Luceafărul* de M. Eminescu. — 1,50 puncte

6. Interpretaţi, în 10 enunţuri, versul „*Mi-e sete de repaos*”, pornind de la concepţia eminesciană asupra geniului: „*Dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă, pe pământ nu este capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc*”. — 1,50 puncte

7. Comentaţi, în 5 enunţuri, comparaţia din fragmentul: „*Cum izvorând îl înconjor / Ca nişte mări, de-a-notul...*”, explicând şi sensul metaforic al verbului *a izvorî*. — 1 punct

8. Precizaţi, în 5 enunţuri, ce rol au sintagma „*cer de stele*” şi comparaţia „*părea un fulger ne-ntrerupt*” în conturarea unui spaţiu infinit. — 1 punct

Din oficiu: 1 punct

TOTAL 10 puncte


Jean-François Millet, *Culegătoarele de spice*

REALISMUL

Scurtă istorie

• Noţiunea de „realism” apare în Antichitatea greacă sub denumirea de *mimesis*, cu sensul de „imitaţie” a naturii.

Cu această semnificaţie o foloseşte *Platon* (427–347 î.Hr.), în cartea a X-a din *Republica*, unde, în esenţă, sunt prezentate următoarele idei:

— adevărata realitate este lumea ideilor, o lume veşnică, imuabilă, în care ideile sunt arhetipurile tuturor lucrurilor din lumea ce ne înconjoară;

— din aceste modele ideatice s-a ivit, prin imitaţie, realitatea sensibilă, extralingvistică;

— arta este *mimesis*, imitaţie a imitaţiei lucrurilor din realitatea adevărată.

În consecinţă, Platon condamna arta din următoarele motive:

— imaginile artistice nu exprimă realitatea, ci oferă numai o imagine palidă, o copie a realităţii sensibile;

— arta este nocivă, pentru că înfăţişează zeii şi eroii legendari după chipul şi asemănarea omului comun, iar pe oamenii cei răi în stare de fericire, iar pe cei buni în nenorocire;

— arta are un efect nociv asupra sensibilităţii umane: exaltă emoţiile şi pasiunile.

Din aceste motive, Platon nu îngăduia prezenţa poeţilor în cetate.

• Cercetările recente au demonstrat că substantivul *mimesis* nu are o definiţie univocă, iar extinderea conceptului de „imitaţie” la Aristotel (384–322 î.Hr.) constituie o eroare. Filosoful grec foloseşte noţiunea cu sensul de „reprezentare”. Arta reprezintă personaje în acţiune, „sistemul faptelor” săvârşite instituind în fond o nouă realitate.

Aristotel subliniază funcţia cognitivă a imaginilor artistice: „… privindu-le, învăţăm şi ne dăm seama de ceea ce reprezintă fiecare lucru...” Sub acest aspect, arta se apropie de filosofie.

Arta nu este imorală. Prin intermediul procesului de „*catharsis*” (folosit de Aristotel cu sensul de „purificare” produsă spectatorilor de o reprezentare teatrală), arta modelează sufletul uman, înlătură asperităţile, atenuează trăsăturile negative de caracter şi pornirile primitive, antisociale.

Prin veacuri, noţiunea de „catharsis” revine la Titu Maioreacu, în studiul *Comediile d-lui Caragiale*. Emoţia artistică declanşează în sufletul uman o „înălţare impersonală”, prin care receptorul se uită pe sine ca persoană şi se înalţă în lumea ficţiunii ideale. Prin mijlocirea trăirii impersonale, arta îşi exercită influenţa morală asupra fiinţei umane.

• În filosofia modernă, realismul denumeşte concepţia ce afirmă existenţa realităţii extralingvistice independent de faptul de a fi percepută de fiinţa umană.

• Immanuel Kant, în *Critica raţiunii pure*, foloseşte substantivul „realism” cu sensul de existenţă a lumii reale, independentă de subiectul cunoscător; noţiunea desemna o atitudine filosofică şi o modalitate de acţiune.

• În disertaţia *Despre poezia naivă şi sentimentală* (1795), Friederich Schiller definea profilul psiho-moral al „realistului”:

individ care dovedeşte „un spirit de observaţie lucid”, cu simţ practic, ce ţine seama de realitate şi îşi propune ţeluri realizabile.

• Într-un alt context, termenul de „realism” apare în eseul *Discurs despre mitologie* (1800), unde Friederich Schlegel susţine că idealismul absolut admite identitatea spirituală cu realitatea obiectivă: „... eu, la rându-mi, port în mine idealul unei asemenea realism şi, dacă până acum nu am ajuns încă la exprimarea lui, aceasta este numai pentru că tot mai caut mijlocul corespunzător al expresiei”.

• Transformările prin care a trecut interpretarea realităţii „cu ajutorul reprezentării literare sau «imitării»” în literatura occidentală, de la Homer la Virginia Woolf, sunt studiate monografic, prin intermediul unor texte esenţiale pentru fiecare epocă, de Erich Auerbach, în volumul *Mimesis*.



Ion Andreescu, *Cumpăna satului*

Semnificaţia noţiunii „realism”

• Noţiunea de realism are două semnificaţii: una tipologică şi o alta istorico-literară.

a) În sens tipologic, există un realism etern. Elemente realiste întâlnim în poemele homerice, în *Satiricon* de Petroniu, *Măgarul de aur* de Apuleius, în *Decameronul* lui Boccacio, în dramaturgia lui Shakespeare, în creaţia scriitorilor clasici şi romantici, în opera modernilor şi a postmodernilor.

b) În accepţie istorico-literară, prin realism se înţelege un curent literar-artistic, apărut în Franţa, la mijlocul secolului al XIX-lea, ce şi-a propus „reprezentarea obiectivă a realităţii sociale contemporane” (René Wellek).

Situare contextuală

• Apariţia, cristalizarea şi evoluţia realismului au fost generate de evenimentele sociale şi politice europene din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi de ideile ştiinţifice şi filosofice ale aceluiaşi veac.

Dezvoltarea presei în ţările europene a avut, de asemenea, un triplu impact: a permis circulaţia ideilor, a dezvoltat interesul şi curiozitatea pentru faptul divers cotidian, iar din multele întâmplări mărunte, scriitorii realişti vor extrage semnificaţii general-umane. Presa a contribuit hotărâtor la apariţia şi constituirea romanului ca „gen popular”. Balzac, Flaubert, Mérimée, Dickens, Dostoievski ş.a. şi-au publicat iniţial romanele în paginile ziarelor şi ale periodicelor literare. Procedeul a determinat întoarcerea scriitorilor spre *realitatea imediată*: plecând de la faptul divers, scriitorul realist a recreat o lume ficţională cu o mai apăsată aparenţă a realului.

Rolul ideilor ştiinţifice

• O influenţă decisivă asupra literaturii realiste au exercitat marile descoperiri ştiinţifice şi ideile teoretice ale epocii. Georges Cuvier (1769–1832) a argumentat, în *Regnul animal* (1816), existenţa unei legi „a corelaţiei părţilor”, demonstraţie ce-i va sugera lui Balzac structura *Comediei umane*. Charles Darwin (1809–1882) a fondat teoriile despre *Originea speciilor* şi *Originea omului şi selecţia naturală* (1871). Claude Bernard (1813–1878) a pus bazele fiziologiei şi ale endocrinologiei moderne, în tratatul *Introducere în studiul medicinii experimentale* (1865), lucrări ce vor polariza în mod evident atenţia lui Emile Zola. În sfârşit, în *Fiziologia artei* (1865) şi *Despre inteligenţă* (1870), Hippolyte Taine a meditat la factorii determinanţi ai creaţiei artistice. Aceşti factori care explică structura operei sunt: „rasa” (dispoziţiile creative înnăscute ale individului) şi „mediul” (climatul şi organizarea socială în care trăieşte), noţiune preluată de la Balzac, dimpreună cu „momentul”, timpul şi evoluţia istorică.

Realismul şi romantismul

• Realismul a apărut în interiorul curentului romantic, s-a dezvoltat aproape trei decenii paralel cu romantismul şi i-a supravieţuit, prin ideile teoretice şi creaţiile sale reprezentative, până în jurul anului 1890, când se cristalizează curentul simbolist.

Toţi marii realişti francezi au început prin a fi romantici. Stendhal a luat parte la „bătălia” romantică şi anumite idei din eseul *Racine şi Shakespeare* (1823), cea mai de seamă intervenţie teoretică înainte de *Prefaţa* la *Cromwell*, au fost preluate

de Victor Hugo. Elogiind creaţia dramaturgului englez, Stendhal dădea această definiţie romantismului: „...arta de a prezenta publicului contemporan operele literare ce sunt susceptibile de a le oferi cea mai mare plăcere posibilă."

Lectura operei lui Walter Scott i-a dezvăluit lui Balzac modalitatea adecvată de a înţelege raportul dintre realitate şi ficţiune. Romanticul englez realizase o sinteză între „spiritul vechilor timpuri" şi „drama, dialogul, portretul, peisajul, descripţia", realitatea, miraculosul şi limbajul familiar.

Gustave Flaubert a scris romane romantice: *Memoriile unui nebun* (1838) şi *Noiembrie* (1842), amândouă publicate abia după moartea sa. Sub înrâurirea romantismului, Eduard şi Jules Goncourt s-au întors spre trecutul apropiat, recreând atmosfera secolului al XVIII-lea francez, nu cu ajutorul ficţiunii, ci prin studii erudit documentate.

Guy de Maupassant a început prin a scrie poeme romantice. În adolescenţă, Emile Zola fusese fascinat de Victor Hugo, iar în cronica familiei Rougon-Macquart va investi un suflu hugolian.

Între realism şi romantism a existat o interacţiune permanentă. Sub vădita influenţă a realismului, Victor Hugo s-a îndreptat cu *Mizerabilii* (1862) spre romanul social şi, asemenea realiştilor, a folosit o documentare riguroasă, de exactitate inginerească, în descrierea canalelor Parisului. Apoi, accentul pus în *Prefaţa* la *Cromwell* pe „grotesc" şi abominabil va sta în atenţia lui Emile Zola.

Precursorii. Şcoala realistă

Realismul a cunoscut etapa „clasică" de dezvoltare în literatura franceză.

• Creatorul romanului realist şi maestrul său incontestabil rămâne **Honoré de Balzac** (1799–1850). După un roman istoric, *Şuanii* (1829), redactat în stilul lui Walter Scott, va publica anual, timp de două decenii, unul, două sau trei romane, dintre care multe sunt capodopere. În *Le Pére Goriot* (*Moş Goriot*), Balzac introduce pentru prima dată personaje cunoscute din romanele anterioare. Ideea i-a sugerat-o romancierul englez şi „legea corelaţiei", expusă de Cuvier: toate elementele unui întreg sunt în strânsă dependenţă; modificarea unuia atrage transformarea celorlalte. „Pe de altă parte, sub influenţa lui Saint-Hilaire — se confesa Balzac — am văzut că Societatea se aseamănă Naturii. Nu face Societatea din om, urmând mediul unde acţiunea ei se desfăşoară, atâţia oameni diferiţi câte varietăţi există în geologie?"

Sub titlul general de *„comedia umană"*, Balzac şi-a segmentat, în 1842, romanele ce înfăţişau „istoria generală a societăţii" în mai multe serii: „Scene din viaţa particulară": *Gobseck*, *Femeia la treizeci de ani*, *Parohul din Tours*, *Colonelul Chabert*; „Studii filosofice": *Pielea de sagri*, *Louis Lambert*, *Séraphita*, *Căutarea absolutului*; „Scene din viaţa rurală": *Ţăranii*, *Medicul de ţară*; „Scene din viaţa pariziană": *Vărul Pons*, *Verişoara Bette*, *Iluzii pierdute*, *Splendoarea şi mizeria curtezanelor* ş.a. Romanul balzacian este o istorie a moravurilor societăţii franceze dintre anii 1815–1835, „studiate" prin „specii" umane, surprinse în mediul lor social.

• După studii de critică muzicală (*Vieţile lui Haydn*, *Mozart şi Metastasio)*, de arte plastice (*Istoria picturii în Italia)* şi eseul *De l'Amour* (*Despre iubire*), riguroasă analiză a sentimentului de dragoste, **Stendhal**, pseudonimul lui Henri Beyle (1783–1842), a publicat la 47 de ani întâia lui capodoperă: *Roşu şi negru* (1830). Titlul simbolizează cele două modalităţi de realizare a individului sărac, dar ambiţios: cariera militară sau veşmântul ecleziastic. Subintitulat „cronica anului 1830", romanul surprinde alte aspecte ale societăţii franceze: nobilimea de provincie, mediul ecleziastic, aristocraţia pariziană şi moravurile politice. Altă capodoperă, *Mănăstirea din Parma* (1839), aduce o imagine inedită a războiului, tehnică ce va sta, mai târziu, în atenţia lui Camil Petrescu.

• În umbra celor doi mari romancieri s-a ivit **Prosper Mérimée** (1803–1870), creatorul nuvelei realiste. Aparţinând generaţiei romantice, Prosper Mérimée publică între anii (1829–1830) *Mateo Falcone*, *Cucerirea redutei*, *Tamango*, *Vasul etrusc*, în care violenţa, pasiunile dezlănţuite şi atracţia spre exotic sunt disciplinate de luciditate şi inteligenţă critică, de atitudine obiectivă şi documentare adecvată.

Balzac, Stendhal şi Mérimée n-au ştiut că sunt realişti. Însă creaţia şi ideile lor teoretice au creat premisele constituirii realismului în deceniul al IV-lea într-o şcoală realistă.

• Romancierul **Luis-Émile Duranty** (1833–1880) este recunoscut ca iniţiator al mişcării realiste. Împreună cu Champfleury, a fondat, în noiembrie 1856, revista *Le Réalisme*, din care au apărut şase numere, ultimul dublu, până în mai 1857. În acelaşi an, Champfleury a editat un volum de eseuri purtând acelaşi titlu, *Realismul*.

• Publicat, iniţial, în foileton, în *Revue de Paris* (1856), şi în volum, în anul următor, romanul *Doamna Bovary*, de **Gustave Flaubert** (1821–1880), este capodopera şcolii realiste, deşi prozatorul a protestat împotriva afilierii lui la realism. Romanul i-a adus un proces pentru imoralitate, încheiat cu achitarea inculpatului şi celebritatea aferentă. Alte volume: *Salambô* (1862) şi *Educaţie sentimentală* (1869).

Naturalismul

• Multă vreme, realismul a fost însoţit de noţiunea de „naturalism", folosită ca substantiv şi adjectiv. Denumirea sublinia identitatea dintre scriitor şi omul de ştiinţă.



Nicolae Vermont, *În atelier*

În acest sens, Baudelaire îl numea pe Balzac, „romancier şi savant, inventator şi observator, care cunoaşte tot atât de bine legile apariţiei ideilor şi a esenţelor vizibile".

Cu o semnificaţie identică, termenul a fost folosit de Emil Zola în prefaţa romanului *Thérèse Raquin* (1868): în ştiinţă, naturalismul „înseamnă revenirea la natură, bazarea pe experienţă şi pe analiză"; în literatură, „înseamnă, de asemenea, revenirea la natură şi la om".

• După filosofia lui Taine, făptura umană este un produs „natural" al societăţii, determinat de ereditate, mediu şi de circumstanţele istorice. Asemenea omului de ştiinţă, romancierul naturalist este un „observator" şi un „experimentator", iar „romanul naturalist", o experienţă „pe care romancierul o face asupra omului, ajutându-se de observaţie."

Din aspiraţia de a surprinde toate formele realului, **Emile Zola**, **fraţii Edmond** (1822–1896) şi **Jules Goncourt** (1830–1870) au surprins aspectele sordide ale societăţii, au disecat instinctele „bestiei umane", impulsivitatea sentimentelor, violenţa comportamentală, cazurile patologice. În romanul *Germinie Lacerteux*, fraţii Goncourt au recreat existenţa bătrânei lor servitoare, căreia, după moarte, i-au descoperit viaţa dublă şi isteria erotică.

Pentru *Germinal* (1885), Emile Zola a întreprins o anchetă sociologică la minele din Anzin. Decis să creeze o epopee umană asemănătoare cu lumea ficţională balzaciană, Emile Zola s-a documentat trei ani pentru a realiza radiografia unei familii ce moşteneşte o ereditate împovărătoare. Aşa au apărut, între anii 1871–1890, douăzeci de volume din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, care are ca subtitlu „istoria naturală şi socială a unei familii în timpul Imperiului al doilea".

În anul 1880, naturalismul se va manifesta prin volumul colectiv *Serile din Medan*, ce cuprindea şase nuvele, având ca temă războiul franco-german din anul 1870. În afară de Zola, colaborau Guy de Maupassant, J.K. Huysmans, Henry Céard, Leon Hennique şi Paul Alexis. Şcoala naturalistă astfel constituită va domina perioada anilor 1880–1890. Emile Zole îşi va exprima ideile teoretice în studiul *Romanul experimental* (1880): scriitorul naturalist îşi propune să ofere „o felie de viaţă" din realitatea contemporană, „văzută prin intermediul unui temperament".

Continuitate şi ruptură

• Realismul a preluat de la clasicism construcţia monografică liniară, principiile caracterologice şi năzuinţa de a selecta situaţii definitorii şi evenimente semnificative. De la romantism a reluat culoarea locală, pitorescul, revolta socială, ideea rolului reformator social şi moral al scriitorului.

Ruptura cu tradiţia apropiată sau mai depărtată este însă vizibilă în construcţia personajului, în tematică, în limbaj, în tehnica narativă şi în modalităţile retorice.

Retorica

• Romantismul şi-a creat treptat o tematică nouă, o tehnică narativă adecvată şi o retorică ce se definesc prin câteva elemente constitutive.

▪ Realismul impune **romanul** ca specie distinctă. Romanul realist nu este un model imuabil, ci un moment particular în evoluţia genului. Specie proteică, romanul va cunoaşte de-a lungul anilor forme şi structuri puternic individualizate în creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski, Thomas Hardy şi John Galsworthy, George Duhamel şi André Gide, Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi Augustin Buzura.

▪ **Tentaţia totalităţii.** Naraţiune a individului, romanul realist îşi propune totodată să ofere o imagine totală a realităţii. Balzac recreează societatea franceză contemporană în mediul ei natural, social şi istoric. Stendhal face „cronica anului 1830". Spre cuprinderea integrală a societăţii – viaţa politică, lumea finanţelor, oraşul cu mediile lui felurite – aspiră deopotrivă fraţii Goncourt şi Emile Zola.

▪ **Forţa banilor.** Realismul dezvăluie rolul decisiv al banilor în societate. Balzac a cunoscut forţa lor din proprie

experienţă; s-a asociat cu un librar, a cumpărat o tipografie, dar totul s-a terminat cu un dezastru financiar. De aceea, lumea finanţelor şi a comerţului, prin care trec bancherul Nucingen şi negustorul Birotteau, sunt evocate din interior, de un scriitor care le cunoaşte mecanismul. Banii formează substantivul-temă în *Le Pére Goriot*. Cămătarul Gobseck le cunoaşte forţa devastatoare. *În Banii* (1891), Zola realizează, prin istoria „Băncii Universale" şi a bancherului Saccard, o monografie a jocului la bursă.

■ **Crima organizată.** Pentru întâia oară, Balzac semnalizează prezenţa crimei organizate în *Le Pére Goriot*, prin personajul Vautrin, ocnaşul Jacques Collin, supranumit „Chiuleşte Moartea". El păstrează banii ocnaşilor şi îi ţine la dispoziţia celor ce ies din închisoare. Vautrin furnizează capitalul corespunzător crimei organizate, ţine în slujbă o armată de asasini profesionişti şi duce un război constant împotriva societăţii.

■ **Documentarea.** Realiştii înlocuiesc imaginaţia poetică a romanticilor cu observaţia fundamentată documentar asupra realităţii. În *Comedia umană*, Balzac se inspiră din evenimentele realităţii cotidiene. În *Roşu şi negru*, Stendhal pleacă de la un fapt divers, relatat, în 1823, de *Gazette des Tribunaux*. Flaubert se inspiră din istoria reală a cuplului Delamare, un medic, fost elev al tatălui său. Fraţii Goncourt pornesc în toate romanele lor de la cazuri şi personaje reale. Zola, de asemenea. În nuvela *Bulgăre de seu* (1880), Maupassant se inspira dintr-o întâmplare trăită de Adrienne Legay, în 1870 etc.

■ **Perspectiva.** În romanul realist, naraţiunea se desfăşoară la persoana a treia singular; procedeul a fost numit de Tzvetan Todorov viziune „par derriére" (din urmă); perspectiva este unică, naratorul ştie mai mult decât personajele sale, se caracterizează prin omniscienţă, omniprezenţă şi ubicuitate.

Consecinţa imediată o constituie obiectivitatea, impasibilitatea relatării.

■ **Tehnica narativă.** Prozatorul realist dramatizează şi reprezintă evenimentele desfăşurate cronologic. Întoarcerile în timp sunt minime. Uneori, faptele sunt comentate. Privirea naratorului se orientează spre spaţiul exterior, se deplasează asupra interioarelor şi se focalizează asupra situaţiilor de criză trăite de personaje. Se dezvoltă reflecţia morală şi analiza psihologică, iar portretul cunoaşte o dezvoltare calitativă sub influenţa studiilor fiziologice.

■ **Personajul.** Printr-un traseu determinativ al interconexiunii dintre contextul social, spaţiul şi timpul istoric, realismul coboară personajul în lumea comună, îl prinde într-un angrenaj de relaţii interumane, materiale, politice şi juridice. Înzestrat cu structură caracterială individualizată şi cu o viaţă interioară complexă, personalitatea personajului polarizează, deseori, întreaga acţiune. Din acest motiv, titlurile multor romane ale unor diverşi autori sunt axate pe numele personajului: *Gobseck*, *Doamna Bovary*, *David Copperfield*, *Tess D'Uberville*, *Fraţii Karamazov*, *Mara*, *Hagi-Tudose* ş.a.

Realismul introduce noi tipuri de personaje, pe care le putem identifica în scrierile unor autori din diverse literaturi.

• **Arivistul:** Julien Sorel, Eugéne Rastignac, Lucian de Rubempé, Rebecca Sharp, Dinu Păturică, Stănică Raţiu etc.

• **Avarul** nu este creaţia exclusivă a realismului; personajul apare în dramaturgia lui Shakespeare şi a lui Molière. În noile condiţii istorice, realismul reliefează influenţa banilor asupra personajelor: Felix Grandet, Gobseck, Hagi-Tudose.

• **Sceleratul**, personajul vinovat de fapte antisociale sau apt să le săvârşească fără nici o ezitare: Feodor şi Ivan Karamazov, Thérese şi Laurent, brute născute asasini ş.a.

• **Idealistul**, omul pornit în căutarea absolutului: Balthazar Claës, Pierre Bezuhov.

• **Inocentul**: Micuţa Dorrit, Alioşa Karamazov, prinţul Mâşkin.

• **Învinsul de viaţă**: Tess D'Urberville, Jude Neştiutul, numeroase personaje din romanele lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu etc.

■ **Stilul**. Realiştii se întorc spre simplitatea limbajului cotidian, fără a se confunda cu el.

Balzac foloseşte cuvântul material, apt să sugereze trăirile interioare şi să concretizeze relaţiile inter-umane. Stendhal acordă atenţie sporită funcţiei poetice a textului, năzuind mereu spre claritatea impasibilă: „În timp ce scriam *Mănăstirea*, citeam adesea câteva pagini din *Codul civil* pentru a-mi însuşi tonul corect."

Flaubert introduce cultul formei: „Scopul artei este, înainte de toate, frumosul", rezultat din corelarea gândului cu limbajul. Subliniindu-şi obiectivitatea, Emile Zola preciza: „Cărţile mele vor fi simple procese-verbale." Nu întâmplător, Camil Petrescu intitulase primul lui roman *Proces-verbal de dragoste şi de război*.

Realismul în literaturile naţionale

• Concomitent cu etapa „clasică" a realismului francez, metoda realistă s-a impus rapid în întreaga literatură europeană.

În Anglia — constata Erich Auerbach —, realismul a început „mult mai devreme şi păstrează mult mai mult timp, până departe în epoca victoriană, forme şi concepţii

tradiţionale". Jane Austen, surorile Brontë, George Eliot, Ch. Dickens, W. M. Thackeray, Samuel Butler, Thomas Hardy ş.a. sunt numele de rezonanţă ale romanului englez din secolul al XIX-lea; Henrik Ibsen, în Norvegia; Aleksis Kivi, în Finlanda; Thomas Mann, în Germania; în Italia, realismul a căpătat denumirea de „verism" (*vero* = adevărat), fiind reprezentat, cu deosebire de Giovanni Verga. În Rusia, creează Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Gogol. În Statele Unite ale Americii se afirmă Mark Twain, Frank Morris, Theodore Dreiser, Jack London, Upton Sinclair etc. Romanul realist este arhetipul proteic al romanului modern.



Ştefan Luchian, *Scurteica verde*

Realismul în literatura română

• Elemente realiste in literatura română întâlnim în opera cronicarilor, în *Didahiile* lui Antim Ivireanul, în „fiziologiile" lui C. Negruzzi, în comediile lui Alecsandri, în nuvelistica lui B.P. Hasdeu. În conştiinţa epocii, realismul nu este încă suficient delimitat de clasicism şi romantism.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, noul curent devine obiectul teoretizării. I. Heliade Rădulescu şi B.P. Hasdeu vorbesc despre raportul dintre scriitor şi realitate, despre obiectivitate şi caracterul social al literaturii. În acest context, Nicolae Filimon publica romanul *Ciocoii vechi şi noi* (1863).

În studiul *Literatura română şi străinătatea* (1882), Titu Maiorescu schiţează o „teorie a romanului" realist — pe care îl numeşte „roman poporan" —, cu observaţia adiacentă că „nu vrea să fie o formulare absolută." Precizarea se referă la natura textului. Reflecţiile despre noul curent literar sunt exprimate după ce expusese o „dare de seamă" referitoare la receptarea traducerilor din limba română, în Germania.

Criticul citează pe Flaubert, George Sand, Dickens, Turgheniev, Bret Harte (din care el însuşi tradusese câteva schiţe) şi constată că romanele „poporane", receptate cu o deosebită fervoare în lumea apuseană, se îndreaptă spre „viaţa specific naţională a unui popor", iar personajele sunt adevărate „permanenţe umane". De acum înainte, „romanul va fi din ce în mai mult silit" să-şi caute izvorul de inspiraţie în clasele „de jos".

La cumpăna dintre veacuri, opiniile lui C. Dobrogeanu-Gherea şi Nicolae Iorga aduc noi puncte de vedere asupra realismului. La G. Ibrăileanu întâlnim un ecou personalizat, scos din textele teoreticienilor francezi şi din lectura romanelor realiste: romanul „tinde a deveni o ştiinţă, el are temelie puternică în psihologie şi sociologie..."

În aceeaşi perioadă temporală, realismul românesc se impune prin „momentele", nuvelele şi comediile lui Caragiale, prin proza lui Ioan Slavici şi Ion Creangă, prin cronica de familie *Romanul Comăneştenilor* de Duiliu Zamfirescu.

• **Realism**, substantiv neutru, polisemantic: 1. predispoziţie de a percepe realitatea aşa cum este; 2. prezentare obiectivă a realităţii, fără a eluda aspectele ei negative; 3. tendinţă literară şi artistică ce îşi propune reprezentarea exactă, în datele ei esenţiale, a realităţii sociale şi umane; 4. realismul afirmă punctul de vedere al simţului comun; 5. atitudine a fiinţei umane înzestrată cu spirit practic şi simţul realităţii; 6. imitaţie şi reproducere fidelă a realităţii; 7. în filosofie, concepţie ce afirmă existenţa obiectelor independent de subiectul uman şi de percepţia lui; 8. încrederea fiinţei umane în realitatea ideilor; 9. realismul se opune utopiei.

• Substantivul feminin **realitate** denumeşte materia existentă în afara conştiinţei umane şi independent de ea, ceea ce este real şi are existenţă efectivă, prin opoziţie cu ceea ce este visat sau imaginat. Realitatea — se spune deseori — depăşeşte ficţiunea.

• Adjectivul *obiectiv* se referă la o relatare exactă, fără impresii subiective, a faptelor şi a evenimentelor cotidiene: sociale, istorice, psihice şi interumane.

• **Obiectivitate:** caracteristica subiectului uman de a nu denatura realul prin adăugiri arbitrare, modificări tendenţioase şi interpretări părtinitoare.

• **Realitate sensibilă:** realitatea înconjurătoare (materie, lucruri, procese, fenomene etc.), percepută şi cunoscută prin intermediul senzaţiilor şi al reacţiilor emoţionale.

• **Arhetip:** model, tipar originar, invariant ce stă la originea lucrurilor, fenomenelor şi a proceselor.

Exerciţii de creativitate

1. În actul al III-lea din tragedia lui Shakespeare, Hamlet sugerează câteva sfaturi actorilor veniţi la castel să prezinte o piesă. Între acestea se află şi o definiţie a realismului în teatru. Citiţi atent fraza următoare:

„... să nu întreci măsura lucrurilor fireşti; căci tot ce depăşeşte măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru începuturi şi până acum, a fost şi este să-i ţină lumii oglinda în faţă, ca să zic aşa; să-i arate virtuţii adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, şi vremurilor şi mulţimilor înfăţişarea şi tiparul lor.”

(Traducere de Dan Duţescu şi Leon Leviţchi)

a) Folosind dicţionarul, analizaţi sensurile denotative şi figurate ale substantivului polisemantic *„măsură”*.

b) Precizaţi ce semnificaţie are, în context, substantivul *„virtute”*.

c) Desprindeţi sensul sintagmei *„lucrul de scârbă”*, folosind şi echivalentul englezesc *„scorn”*.

d) *„Şi”* este o conjuncţie coordonatoare ce exclude virgula; justificaţi prezenţa ei în sintagma: *„... propriul său chip, şi vremurilor”*, existentă şi în textul shakespearian.

e) Comentaţi, într-un eseu, ideile formulate de melancolicul prinţ.

2. În prefaţa la piesa *Cromwell* (1827), Victor Hugo relua comparaţia literaturii cu oglinda: drama este „o oglindă în care se oglindeşte natura. Dar dacă această oglindă este o oglindă ordinară, o suprafaţă plană şi netedă, ea nu va răsfrânge decât o imagine ştearsă şi fără relief, fidelă, dar decolorată a lucrurilor reflectate.” Drama ar trebui să fie o oglindă a esenţelor, „o oglindă concavă”, „un punct optic.” Tot ce există în lume, în istorie, în viaţă, în om, „totul trebuie şi se poate oglindi într-însul.”

Comentaţi ideile textului. Ce semnificaţie poate avea, în context, „oglinda”, „natura”? Ce diferenţă există între „oglinda ordinară” şi „oglinda concavă”?

3. Analizaţi, prin comparaţie, textul lui Hugo şi imaginea aceleiaşi oglinzi folosită de Stendhal în romanul *Roşu şi negru*, spre a sesiza asemănările şi deosebirile:

„Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unei şosele. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul *of the puddles* de la picioarele dumneavoastră. Vreţi să acuzaţi de imoralitate omul care poartă oglinda *in his pack*? Acuzaţi mai bine şoseaua pe care se află *puddle* sau, şi mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune şi *puddle* să se formeze.”

4. Motivul oglinzii, intrat în literatură cu *Iliada* lui Homer, are o complexă semnificaţie în simbologia Europei şi a Orientului Apropiat.

Istoria noţiunii este expusă succint de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. II, E–O, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.

Studiaţi semnificaţiile motivului oglinzii.

Activitate independentă

1. În romanele balzaciene, banii constituie un substantiv temă; ei sunt motorul noii societăţi, influenţează relaţiile dintre oameni, modifică destine, provoacă prăbuşirea economică sau înlesneşte ascensiunea socială.

În nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, problema banilor provoacă intriga şi determină desfăşurarea acţiunii. Comentaţi, într-un eseu, rolul banilor în conturarea relaţiilor interumane din această nuvelă.

2. În *Arca lui Noe* (Bucureşti, 2000), Nicolae Manolescu afirma că Mara, din romanul cu acelaşi titlu de Slavici, este prima „femeie de afaceri” din literatura română. Sprijinindu-vă pe datele oferite de naraţiune, argumentaţi într-un eseu această idee.

3. Cu ajutorul dicţionarului, desprindeţi semantismul noţiunilor: *avar*, *arivist*, *inocent*, *nelegiuit*, *scelerat*.

4. În nuvela *Hagi-Tudose*, Delavrancea a realizat „fiziologia” avarului autohton. Plecând de la acest personaj ficţional, exemplificaţi, într-un eseu, trăsăturile caracteristice avariţiei.

5. Ion, unul din personajele principale din romanul lui Rebreanu, se străduieşte să strângă bani pentru a putea să cumpere pământul înstrăinat de tatăl său. Argumentaţi de ce nu reuşeşte.

6. Critica şi istoria literară, de la Pompiliu Constantinescu la Ov.S. Crohmălniceanu, l-au caracterizat invariabil pe Costache Giurgiuveanu din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu ca pe un „veritabil avar”, în descendenţa lui Hagi-Tudose, din nuvela lui Delavrancea.

G. Călinescu şi-a exprimat rezerva faţă de eticheta atribuită personajului său: „...a fi zgârcit nu cred că este de ajuns spre a fi numit avar”; zgârcenia „e doar o slăbiciune, alterând mai mult sau mai puţin complexitatea morală a unui individ.”

Comentaţi, într-un eseu, aceste aprecieri divergente.

Fişier bibliografic

Albert Thibaudet, ***Fiziologia criticii***, studiu introductiv, selecţie, traducere de Savin Bratu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966; Erich Auerbach, ***Mimesis***, traducere de I. Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967; René Wellek, ***Conceptele criticii***, traducere de Rodica Timiş, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Univers, Bucureşti, 1970; Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, ***Romanul realist în secolul al XIX-lea***, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971; ***Realismul***, I, II, III, studiu introductiv, antologie, note de Marian Popa, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

CURENTELE LITERARE (Sinteză)

• **Compunerile de sinteză** se practică mai mult la lecţiile de recapitulare. Sinteza cuprinde, pe baza unui material bogat, elemente esenţiale, definitorii ale fenomenului tratat. Cele mai obişnuite sinteze literare se referă la o perioadă istorică sau la un curent literar, la un aspect de conţinut sau de formă al operei, teme, idei, sentimente, atitudini, tipuri de personaje, imagini, procedee artistice, moduri de expunere, valori estetice, etice şi patriotice, mesaje artistice etc.


Jean Al. Steriadi, *Chivuţele* (fragment)

I. Definiţie	• *Curentul literar*: categorie estetico-stilistică. Grupări largi de scriitori şi opere care, dincolo de anumite deosebiri, se înrudesc prin câteva note definitorii: a) trăsături comune de ordin ideologic şi artistic; b) preferinţa pentru o anumită tematică; c) modalităţi stilistice distincte. • Alte aspecte proprii curentelor literare: a) apar în anumite împrejurări istorice şi culturale; b) se manifestă printr-o evoluţie proprie în timp şi spaţiu; c) cunosc perioade de maximă eflorescenţă şi dispar treptat, când problematica din care au apărut îşi epuizează semnificaţiile.
II. Condiţii de apariţie	• Conţinutul ideii de curent literar: a) criteriul ideologic; b) unitatea de convingeri estetice (exprimate prin *manifeste* sau *programe*). • Esenţa curentului literar: spiritul ofensiv, polemic, avangardist. • Constituirea unui curent literar este un fenomen complex, desfăşurat pe o perioadă întinsă de timp; elemente ale vechilor orientări artistice persistă alături de tendinţe ale unor direcţii noi, care aspiră să se impună în detrimentul celor vechi. • Momente semnificative în consacrarea unui curent literar: a) publicarea unor manifeste estetice, programe, reviste, constituirea unor grupări etc; b) apariţia unor opere importante. • Programul estetic (manifestul): „centrul de gravitaţie” al curentului într-un anumit moment istoric.
III. Dificultăţi în situarea şi încadrarea curentelor literare	a) **Istorice**. Limitele şi constrângerile reperelor cronologice. Imposibilitatea delimitării stricte în timp a curentelor literare. Nesincronizări de natură istorică. Mişcarea romantică, de exemplu, a fost pregătită de *preromantism*. „Cronologia romantismului englez sau francez nu coincide cu cea a romantismului românesc, apărut la distanţă de decenii. La fel a clasicismului, simbolismului, realismului şi a oricărui curent.” (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*. Bucureşti, Editura Eminescu) b) **Geografice**. Curentele literare nu pot fi localizate cu precizie; „Ele migrează, circulă, proliferează, în cele mai neaşteptate direcţii. Trec prin faze de expansiune, dominare sau contaminare”. (A. Marino) În fiecare literatură, curentele tind să îmbrace particularităţi naţionale. Coexistenţa şi convergenţa elementelor (clasice şi baroce, clasice şi romantice, realiste şi parnasiene etc.). • Al. Macedonski, de exemplu, romantic prin structură, rămâne însă deschis, în egală măsură, şi altor curente (clasicism, parnasianism sau simbolism). • Imposibilitatea localizării teritoriale. Întretăierea factorilor istorici şi geografici în timp şi spaţiu. Curentele literare: „un proces deschis”; fenomen viu, într-o „evoluţie creatoare”.
IV. Alte aspecte	• Raportul dintre marile personalităţi şi curentele literare: „Când răsare geniul, mor şcolile.” (G. Călinescu) • Permanenta inadecvare dintre personalitatea creatorului şi formarea curentului. • **Geniul creator**: sinteză a sensurilor şi tendinţelor impuse de un curent literar în spaţiu şi timp. • **Sincronizarea în arte.** Curentele literare nu trăiesc izolat, ci într-un sistem de largă unitate spirituală a epocii care le-a produs.

Exerciţii de redactare

1. Alcătuiţi un plan de sinteză având în vedere o mişcare sau un curent literar studiat până acum (clasicismul, romantismul, umanismul şi iluminismul), la alegere, folosindu-vă şi de sinteza de mai sus.
2. Realizaţi o sinteză cu tema: *Curentele literare* (trăsături şi reprezentanţi).

REALISM ŞI NATURALISM

I. L. Caragiale
■ ÎN VREME DE RĂZBOI
(fragmente)

I

În sfârşit, ceata de tâlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobroienilor. Doi ani de zile, vreo câţiva voinici spoiţi cu cărbuni pe ochi, foarte 'ndrăzneţi şi foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare. Întâi începuseră cu hoţia de cai; apoi o călcare, două cu casne; pe urmă omoruri. Între altele, făcuseră acum în urmă o vizită despre ziuă lui Popa Iancu din Podeni.

Popa era un om cu dare de mână, rămas văduv, deşi foarte tânăr, trăia cu maică-sa. Îi mergeau treburile cât se poate de bine. În timp de un an şi jumătate cumpărase două sfori de moşie, ridicase un han şi o pereche de case de piatră; vite multe, oi, cinci cai şi mai avea, se zice, şi bănet. Astea băteau la ochi, toată lumea credea că popa găsise vreo comoară. La aşa stare, trebuia, se înţelege, să se oprească ochii tâlharilor.

Într-o seară părintele Iancu a făcut prostia să rămână acasă singur de tot: pe bătrână a trimis-o cu trăsura la târg, cu un băiat; pe un argat l-a mânat la câmp; pe alţi doi, cu carele, după lemne la pădure. După miezul nopţii, iacă-te oaspeţi negri; l-au legat, l-au schingiuit şi i-au luat o groază de bani. Norocul bătrânei că lipsea; făcea poate greşeala să ţipe, şi tâlharii o omorau, cum s-a şi întâmplat în altă parte cu o babă, peste câteva zile. (...)

Pe preot l-au găsit a doua zi într-un târg legat butuc, cu muşchii curmaţi de strânsoarea frânghiilor, cu căluşu-n gură, d'abia mai putând geme. L-au dezlegat degrabă şi bietul om a povestit, gâfâind şi cu mintea pierdută de groază, tot ce pătimise.

Nu trecuseră două săptămâni şi se auzi o altă călcare — aceea, în adevăr, spăimântătoare.

Arendaşul de la Dărmăneşti a fost călcat de cu seara. Omul trăia acolo cu o rudă bătrână, o babă, care-i îngrijea de casă. Baba a făcut neghiobia să ţipe, şi arendaşul, şi mai neghiob, a tras cu revolverul. Atâta le-a trebuit! I-au chinuit, i-au fierăstruit până i-au isprăvit. Nu se putea şti cât jefuiseră, desigur însă fusese o sumă însemnată — arendaşul vânduse de curând o cătăţime mare de bucate. (...)

Preotul intră în cârciumă, tocmai când d. Stavrache se pregătea să-nchiză.

— Neică — zise el privind ciudat şi sperios în toate părţile — aş vrea să-ţi spui ceva numaidecât.

— Ce?

— Ai să vezi. Închide şi aide-n odaie amândoi… am venit la d-ta ca la un duhovnic… (...)

— Ce e, mă?

— Am venit la dumneata ca la un duhovnic… N-aude nimini?

— Aş! Cine s-auză?

— Neică Stavrache — zise popa înecat — m-am nenorocit!

— De ce?

Popa a-nceput să plângă cu hohot şi să se bată cu pumnii-n cap.

Neica Stavrache nu înţelegea deloc.

— Ce să mă fac?… ce să mă fac, neică?… spune d-ta, că mi-eşti frate mai mare…

Ce avea preotul pe suflet? Ce să aibă? Lucru greu de-nţeles, fireşte; aşa de greu că Stavrache, mai întâi, nici n-a voit să crează.

Cum s-a putut?… Omul cu greutate, proprietarul cu atâtea acareturi şi cuprins, mai bogat decât multă lume dimprejur! — frate-său! preotul — să fi fost capul bandei de tâlhari! Şi cu toate astea era adevărat. Dracu-l împinsese! Şi nenorocitul îşi povesti din fir în păr toate isprăvile. Călcarea de la el fusese un marafet ca să adoarmă bănuielile. (...)

Neica Stavrache ascultă în sfârşit şi povestirea isprăvii din urmă de la arendaşul Dărmăneştilor… Dar nu popa-l omorâse; ei luptase cât putuse să-i oprească de la aşa crudă faptă; ce era să le faci însă? erau îndârjiţi: baba ţipa şi arendaşul a tras cu arma — nu mai era chip să stăpâneşti pe băieţi.

Popa scăpase din cursa întinsă la capătul pădurii numai prin întâmplare: aminteri puneau mâna poteraşii şi pe el… Dar toţi cetaşii sunt prinşi… Or să-i pună la cazne… ei au să spună tot… tot… Or să pună mâna şi pe el. Şi popa, apucat de cutremur, îşi smulgea părul din cap.

— Ce-i de făcut, neică Stavrache? Scapă-mă.

— Cum?… Nenorocitule! Să fugi! Să piei! Să te-neci mai bine decât să puie mâna pe tine! În fundul ocnii îţi putrezesc oasele!

Pe când vorbea d. Stavrache, deodată s-aud afară zgomot, strigăte şi bătăi puternice în obloanele prăvăliei. Amândoi rămân încremeniţi.(...)

III

Era o zloată nemaipomenită: ploaie, zăpadă, măzărică şi vânt vrăjmaş, de nu mai ştia vita să se-ntoarcă să poată răsufla. Deşi aproape de nămiez, în tot satul era astâmpăr desăvârşit ca-n puterea nopţii; ba nici glas de câine nu se mai auzea — cine ştie în ce adăposturi se odihneau paznicii curţilor! Drumul parcă era pustiu: care om cuminte să-nfrunte aşa tărie de vreme? Pe la toacă, s-a hotărât vântul să bată numai dintr-o parte; ploaia a contenit; a-nceput ninsoare mărunţică şi deasă, şi s-a pornit crivăţul s-o vârtejească. Aşa vreme ţine trei zile şi trei nopţi: halal de cine n-are nici pentru vatră, nici pentru căldare!

D. Stavrache n-a mai ridicat oblonul prăvăliei. Singur la tarabă, ce să facă omul? Mai bea un rachiu, mai morfoleşte un covrig uscat şi se gândeşte mai la una, mai la alta. Dar e frig în prăvălie. Mai înţeleg să se canonească negustorul când ştie pentru ce; dar aşa, degeaba! Pe aşa vreme e de prisos să mai aştepţi muşterii. (...)

Hangiul a încuiat uşa, a mai aruncat o răgălie în sobă, a mai băut un păhăruţ, a mai cotrobăit prin odaie… Să fi trecut aşa ca la vreun ceas, când, prin urletul viforului, i se pare c-aude glasuri de oameni afară… Ascultă cu dinadinsul — urechea nu l-a amăgit. De-astă dată se aud şi bătăi în uşa de la drum a prăvăliei. Muşterii… Călători… Cine dracu' mai umblă pe vremea asta! Hangiul aprinde o lumânare şi trece-n prăvălie la uşe, unde cei de-afară bat mereu.

— Care-i acolo?

— Oameni buni!

E o sanie cu clopoţei afară. D. Stavrache deschide. (...)

După o pauză, în timp ce musafirul bău unul după altul două pahare de vin:

— Bravo! Bun vin ai, domnule Stavrache!

— De unde ştii că mă cheamă Stavrache? (...)

— Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem fraţi buni? zise omul de pe pat, şi ridicându-se drept în picioare în faţa hangiului.

Tot viforul care urla în noaptea grozavă să fi năpădit dintr-o dată în ţeasta lui Stavrache nu l-ar fi clătinat mai cu putere decât înfăţişarea şi vorbele acestea! (...)

— Şezi, neică, zise fratele mai mic, aşezându-se la masă.

Hangiul ascultă.

— Te miri, fireşte, că mă vezi…

Hangiul zâmbi.

— Mă credeai mort, nu-i aşa?… Aş! Scrisoarea din urmă a fost o glumă…

Hangiul începu să râză.

— Uite, neică Stavrache, la ce-am venit noi… E vorba pe dreptate frăţească… Dumneata ai la mână chezăşie averea mea. Eu… de! Până acum m-am învârtit în lume cum am putut; de aproape doi ani nu te-am supărat… Acu… ce să-ţi mai spui?… Am umblat cu banii regimentului… şi de-aia am venit… Să nu mă laşi! Nu mai e vorba de dreptate: de pomană îmi dai… Nu bei şi dumneata cu noi? (...)

Atunci începu o luptă crâncenă. Pe lângă o necovârşită putere faţă cu amândoi uniţi, hangiul mai avea o repeziciune de mişcări neînchipuită. S-ar fi sfârşit rău pentru musafiri înfiorătoarea tăvăleală, dacă nu-i dedea fratelui prin minte o stratagemă. Scoase repede cureaua de la brâu… Stavrache, ocupat cu tovarăşul, nu luă seama că i se întâmpla ceva la picioare; fratele i le apucă, le-nfăşură, de două ori strâns bine şi închise capătul curelii în cataramă; apoi îl apucă pe la spate dându-i cu sete pumni în cerbice. Stavrache lăsă pe tovarăş, dete să se-ntoarcă în loc; dar picioarele nu se mai putură cumpăni. Fratele îi trase un pumn straşnic în furca pieptului, aşa că Stavrache şovăind nu-l mai ajunse cu mâinile şi se prăbuşi ca un taur, scrâşnind şi răgind.

Viscolul afară ajuns la culmea nebuniei făcea să trosnească zidurile hanului bătrân.

Până să se ridice hangiul într-un cot, îl răstigniră jos. Îi prinseră fiecare câte o mână, i le răsuciră-n loc, frângându-le degetele pe dos, apoi cu mare silă le împreunară pe amândouă din susul capului şi i le legară strâns cu brâul tovarăşului, pe când Stavrache îi scuipa şi râdea cu hohot. Acu era legat butuc.

— Caută lumânarea! zise fratele stins de puteri, ştergându-se de sudoare.

Tovarăşul se sui în pat, luă candela de la icoane, să caute lumânarea printre lucrurile risipite pe jos. O găsi ş-o aprinse. Cum îi dete lumina-n ochi, Stavrache începu să cânte popeşte.

— Ce-i de făcut? zise tovarăşul cu groază.

— N-am noroc! răspunse fratele.

Zdrobit de luptă şi de gânduri, omul se aşeză încet pe pat şi privi lung asupra celui ţintuit jos, care cânta-nainte, legănându-şi încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte când într-alta.

(I.L. Caragiale, *Opere alese*. Prefaţă şi antologie de Marin Preda. Vol. I. Bucureşti, Cartea Românească, 1972)



N. Grigorescu, *Han (La Orăţii)* (fragment)

TEXT ŞI INTERPRETARE


Mişu Pop, *Haiducul Radu Anghel*

Situare contextuală

• Nuvela a fost publicată în anii 1898–1900, în trei părţi, în revista *Gazeta săteanului*, „foaia cunoştinţelor trebuincioase poporului", editată bilunar la Râmnicul-Sărat.

În timpul vieţii, Caragiale nu s-a mai interesat de acest text. A fost republicat de fiul prozatorului, Luca I. Caragiale, în volumul *Reminiscenţe* (1915), şi inclus de Paul Zarifopol în primul volum de *Opere* (1930), el fiind şi întâiul comentator al textului, pe care îl apropie, prin problematică şi discurs narativ, seriei de nuvele psihologice, cu elemente naturaliste, alături de *Păcat* şi *O făclie de paşte*.

În acest context, Paul Zarifopol sublinia „gustul lui Caragiale" pentru situaţii extreme şi coincidenţe ciudate."

Organizarea narativă

1. Titlul nuvelei constituie un semnal narativ. Discutaţi semnificaţia simbolică a titlului, luând în consideraţie următoarele repere:

— situarea temporală a naraţiunii;

— starea de nesiguranţă socială şi existenţială;

— circumstanţele conflictuale ce permit infractorilor să scape de rigorile justiţiei.

2. Delimitaţi planul real şi cel imaginar în derularea acţiunii nuvelei *În vreme de război* de I.L. Caragiale.

3. Comentaţi deschiderea spre nefiresc a textului, având în vedere faptul că incipitul nuvelei este abrupt. Analizaţi intrarea în lumea ficţională, plecând, eventual, de la următoarele sugestii:

— captează curiozitatea lectorului;

— introduce receptorul într-o atmosferă terifiantă;

— mediază trecerea din realitatea extralingvistică şi lumea ficţională a textului.

4. Identificaţi principalele momente ale subiectului şi natura conflictului. Aveţi în vedere:

• *Acţiunea*, predominant interioară, prezintă un caz de conştiinţă.

• *Subiectul* restrânge la maximum epicul şi relativizează momentele consacrate. Conflictul nuvelei este interior şi se stabileşte între aviditate (dorinţa menţinerii averii) şi teroarea pierderii avutului (prin apariţia fratelui).

• *Intriga* o constituie spaima lui Stavarache în legătură cu întoarcerea fratelui său. *Acţiunea* nuvelei ilustrează convertirea ideii în obsesie, coşmarurile pe care le trăieşte Stavarache, terorizat de întoarcerea şi de presupusa replică a fratelui (devenită laitmotiv): „*Gândeai c-am murit, neică?*"

• *Deznodământul* tragic înregistrează eşecul, rătăcirea psihică a lui Stavrache şi căderea morală şi socială a lui Iancu.

5. Discutaţi modalitatea de structurare a secvenţelor narative în primul capitol al nuvelei.

6. Argumentaţi distribuţia episoadelor narative, urmărind aspectele următoare:

— creează un echilibru compoziţional, ilustrând existenţa a două personaje;

— dinamismul imprimat textului de elipsele narative;

— funcţia narativă a secvenţei din partea a treia a nuvelei, unde apare fetiţa venită după cumpărături;

— finalul deschis; interpretări posibile.

7. Argumentaţi, cu exemple edificatoare, punctul de vedere al naratorului în ceea ce priveşte perspectiva.

Aveţi în vedere: a) alternanţa şi asocierea perspectivelor în nuvelă; b) datele asupra personajului oferite de cele două perspective.

8. Selectaţi momentele ce probează dezumanizarea lui Stavrache în goana lui de îmbogăţire.

9. Demonstraţi, prin cel puţin trei argumente, că textul este o nuvelă psihologică.

Modalităţi de introspecţie şi retrospecţie

1. Somnul hangiului este tulburat de vise-coşmar. Citiţi integral textul nuvelei şi decodaţi semnificaţia acestor vise, pornind de la premisele următoare:

Visele comunică „idei, judecăţi, concepţii, norme, tendinţe etc. care, refulate sau ignorate, sunt inconştiente". Visele pun în mişcare numai acele conţinuturi ale inconştientului ce sunt selecţionate şi actualizate prin asociaţie „cu starea prezentă a conştiinţei". (C. G. Jung).

Visul reprezintă o imagine ce precede „şi supune realul, îl fixează întocmai cum va trebui să se înfăptuiască". Visele de acest tip sunt investite cu funcţie peremptorie şi „au puterea să te facă să trăieşti prin anticipaţie şi cu o înspăimântătoare vivacitate evenimente viitoare". (Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Univers, Bucureşti, 1970).

2. În structura de adâncime, nuvela *În vreme de război* dezvoltă varianta modernă a complexului lui Cain. Argumentaţi acest punct de vedere pornind de la textul ce urmează:

„Cain, primul fiul al lui Adam şi al Evei, este agricultor. El are încredinţarea că roadele obţinute sunt rezultatul muncii lui şi mai puţin consecinţa bunăvoinţei divine. Abel, fratele său, păstor, are un „pământ mănos, roditor, bogat în roade şi flori, un adevărat rai terestru."

Invidia lui Cain porneşte din adâncurile inconştientului. Nu doreşte numai pământul lui Abel; prezenţa fratelui este stânjenitoare, pentru că el este un etalon al desăvârşirii; indiferent ce va întreprinde, Cain ştie că mereu va fi comparat cu Abel. Prin uciderea fratelui său, Cain „sfarmă legătura care-i uneşte pe oameni"; nu este deajuns „să învingi pământul, ci trebuie să te aperi împotriva fratelui tău, pentru a i-l putea smulge." (Fernard Comte, *Marile figuri ale Bibliei*, Humanitas, Bucureşti, 1995).

Activitate independentă

1. Sistematizaţi, într-un eseu, elementele care determină dorinţa hangiului de a-şi însuşi averea fratelui său.

2. Prezentaţi evoluţia psihologică spre alienare a eroului nuvelei *În vreme de război*.

3. Demonstraţi că, dintre factorii externi care influenţează căderea personajului, rolul hotărâtor îi revine factorului ereditar.

Aveţi în vedere, în acest sens, şi următoarea afirmaţie critică:

„Există o tară ereditară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer." (G. Călinescu)

4. Explicaţi dispunerea pasajelor descriptive în nuvelă şi comentaţi relaţia dintre detaliul evocator şi starea eroului.

5. Comentaţi funcţia simbolică a naturii în nuvela *În vreme de război,* pornind de la afirmaţia lui Tudor Vianu:

„În funcţie de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniştilor sau posomorelilor lăuntrice."

6. Argumentaţi de ce credeţi că ieşirea din real a eroului nu înseamnă pătrunderea în fantastic.

Personajul. Semnificaţii simbolice

• Personajul nuvelei *În vreme de război* reprezintă omul în situaţia limită. Condiţia lui Stavrache este *singulară* şi ilustrează alunecarea umanului în patologic. Autorul nu elaborează un portret al personajului, ci îl analizează ca pe un „caz", realizându-i „fişa clinică". Degradarea personajului implică o *gradaţie ascendentă* de tip dramatic. *Factorii exteriori* acutizează căderea personajului: *ereditatea,* mediul existenţial, modul de viaţă. Cadrul (natural) şi interiorul (mediul de viaţă) reliefează starea sufletească a protagonistului.

• **Structura narativă.** Reducerea epicului şi accentul pus pe trăire (psihologic) impun două planuri: *exterior* (real) şi *interior* (psihologic). Perspectiva auctorială se diversifică în conturarea celor două planuri: perspectiva naratorului (*plan real*) şi perspectiva eroului investigat de naratorul omniscient (*plan psihologic*).

• **Problematica nuvelei** vizează investigarea lumii interioare a personajului. Epicul este redus la elementele revelatorii prin *observaţie* şi *examinare* în amănunt a mişcării (evoluţiei) psihicului. Omniscienţa autorului este montată / limitată în favoarea creşterii ponderii personajului. Ca mod de expunere, monologul câştigă teren în naraţiune.

Fişier bibliografic

Ştefan Cazimir, ***Caragiale. Universul comic***, Bucureşti, 1967; ***Nu numai Caragiale***, 1984; ***I. L. Caragiale faţă cu kitschul***, 1968; Al. Călinescu, ***Caragiale sau vârsta modernă a literaturii***, 1976; Şerban Cioculescu, ***I. L. Caragiale***, 1967; P. Constantinescu, ***Figuri literare***, 1938; ***Scrieri***, vol. I, 1967; B. Elvin, ***Modernitatea clasicului Caragiale***, 1967; V. Fanache, ***Caragiale***, 1984; Florin Manolescu, ***Caragiale şi Caragiale***, 1983; Mircea Tomuş, ***Opera lui I. L. Caragiale***, 1977; ***Studii despre opera lui I. L. Caragiale***, Ediţie de Ion Roman, 1976; ***I. L. Caragiale interpretat de...***, Ediţie de Liviu Călin, 1974.

RELAŢIA AUTOR-NARATOR

Autorul

• Substantivul „autor” denumeşte o persoană reală, cu date de stare civilă atestate, care a trăit sau trăieşte într-o perioadă istorică determinată. El scrie o operă literară, ştiinţifică, filosofică, juridică etc.

În opera literară, autorul se înfăţişează sub două ipostaze: autor concret sau real şi autor abstract sau implicit.

a) **Autorul concret** creează o operă literară, o naraţiune: schiţă, nuvelă, povestire, roman. El elaborează acţiunea, imaginează personajele şi le angrenează într-una sau mai multe linii conflictuale, desfăşurate într-un spaţiu determinat şi într-un anumit context temporal.

Opera realizată este publicată sub formă de carte, numele autorului este trecut pe coperta volumului, pe pagina de gardă şi pe pagina de titlu.

Din acest moment, autorul concret se detaşează de operă, el rămâne în afara textului.

b) **Autorul abstract.** Redactând opera literară, autorul real, concret, creează în acelaşi timp „o proiecţie literară despre sine însuşi, adică un al doilea eu”, pe care naratologul Jaap Lintvelt, în eseul *Punctul de vedere*, îl numeşte „autor implicit sau abstract”.

Autorul abstract este o entitate fictivă, inclusă în opera literară; această entitate nu este reprezentată direct în text şi nu are statut de subiect-vorbitor.

• **Distincţia autor concret – autor abstract:**

– creaţia „este produsul unui alt eu decât acela pe care-l manifestăm în obişnuinţele noastre, în societate, în viciile noastre” (Marcel Proust);

– autorul real „creează în acelaşi timp cu opera sa o versiune superioară despre sine însuşi” (Wayne Booth);

– autorul abstract reprezintă „partea încă necunoscută a autorului concret pe care acesta caută să o descopere prin creaţia literară”. (Jaap Lintvelt)

Autorul abstract exprimă ideologia operei literare. Între ideile autorului abstract, referitoare la etică, politică, religie, şi viziunea despre lume a autorului concret pot exista deosebiri şi divergenţe. Ideile autorului abstract nu pot fi imputate autorului concret.

De exemplu, cruzimea comportamentală a lui Ion faţă de Ana – în romanul *Ion* – nu poate fi reproşată lui Liviu Rebreanu; Hortensia Papadat-Bengescu nu poate fi acuzată de amoralitatea multora dintre personajele sale ficţionale din romanul *Concert din muzică de Bach* ş.a.

Naratorul

• Naratorul este o fiinţă fictivă, existentă numai în textul narativ, o voce distinctă, care nu se confundă cu persoana reală a autorului concret. Acestei fiinţe fictive, autorul concret îi încredinţează rolul de a prezenta acţiunea, liniile conflictuale, personajele, de a situa evenimentele într-un spaţiu şi timp anumit.

Cititorul însuşi, pe măsură ce citeşte opera literară, are sentimentul că există cineva, *o instanţă narativă* care îi vorbeşte prin intermediul structurilor sintactice.

Naratorul ficţional sau vocea narativă se prezintă în textul literar sub ipostaze felurite.

• Naratorul poate relata evenimentele la persoana a treia singular, lasă personajele să vorbească şi să acţioneze, are acces la conştiinţa lor, fără a fi prezent în acţiune.

În acest tip de naraţiune, naratorul, caracterizat prin omniscienţă şi ubicuitate, ştie mai mult decât personajele sale.

Uneori, accesul naratorului în conştiinţa personajelor este limitat. În primele 16 capitole din *Enigma Otiliei,* naratorul refuză să exprime gândurile Otiliei; „enigma” personajului îşi are punctul de plecare tocmai în acest procedeu narativ.

Alteori – aşa cum procedează Caragiale în nuvela *În vreme de război* –, naratorul surprinde trăirile interioare ale personajelor cu propriile lor cuvinte, prin stil indirect liber, sau le notează reacţiile fiziologice.

• Naratorul relatează evenimentele la persoana a treia singular, înregistrează limbajul şi comportamentul personajelor, dar îşi interzice accesul la conştiinţa lor.

În această modalitate narativă, numită „*du dehors*”, „din afară”, naratorul ştie mai puţin decât personajele ficţionale imaginate şi nu este prezent în acţiune. Procedeul a fost preluat de Ernst Hemingway, W. Faulkner şi prozatorii europeni.

• Naratorul relatează evenimentele la persoana întâi singular, înregistrează limbajul şi comportamentul participând la acţiune ca personaj distinct.

În acest tip de naraţiune, naratorul ştie tot atât cât ştiu personajele imaginate. El relatează ceea ce vede, aude şi prezintă numai evenimentele la desfăşurarea cărora asistă sau în care este direct implicat.

• Naratorul poate relata acţiunea şi la persoana a doua singular. Procedeul seamănă cu naraţiunea la persoana a treia; se deosebeşte de ea prin faptul că naratorul foloseşte pronumele personal „tu” sau pronumele de politeţe „dumneavoastră” şi se adresează direct personajelor.

STILUL INDIRECT. STILUL INDIRECT LIBER

Stilul indirect

• Prin **stil indirect** (vorbirea indirectă), subiectul vorbitor reproduce un enunţ rostit de o persoană reală sau de un personaj ficţional într-un timp anterior momentului în care este relatat.

Enunţul este subordonat sintactic unui *verb dicendi,* fiind introdus printr-o conjuncţie subordonatoare.

• În nuvela *În vreme de război*, naratorul reproduce într-un moment temporal ulterior frazele prin care avocatul *„povăţuise destul de limpede pe hangiu...*

Un om stăpâneşte o avere; cu drept ori fără drept, o stăpâneşte. Câtă vreme nu-l supără nimeni, câtă vreme nu se ridică nici o pretenţie asupră-i, el n-are nevoie de nici o măsură legală”.

Rescrieţi acest text în stil direct (vorbire directă).

• Folosind stilul indirect, emiţătorul poate relata cu exactitate conţinutul comunicării:

„După o jumătate de oră, Titi declară că s-a plictisit şi că-l doare capul...”. (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*)

Naratorul îşi poate exprima îndoiala faţă de conţinutul relatării; în acest caz, foloseşte modul condiţional-optativ:

„După o jumătate de oră, Titi ar fi declarat că s-ar fi plictisit şi că l-ar durea capul...”

• Relatând, emiţătorul intervine în structura sintactică şi lexicală a enunţului, efectuând următoarele modificări:

— înlocuieşte pronumele personale de persoana a doua, singular şi plural – *tu*, *voi* – şi formele atone ale aceloraşi pronume în dativ, cu persoanele a treia singular şi plural şi formele atone aferente, în acuzativ;

— modifică modurile şi timpurile verbale; timpul prezent trece la trecut, imperativul la conjunctiv:

„— Am solicitat: — Faceţi o clipă linişte!”

„Am solicitat să facă o clipă linişte.”

— pronumele şi adjectivele pronominale demonstrative de apropiere sunt înlocuite cu pronumele şi adjectivele pronominale de depărtare:

„— Deschide-mi, te rog, uşa aceasta!”

„M-a rugat să-i deschid uşa aceea.”

• Stilul indirect este folosit atât în limbajul popular, cât şi în limba literară.

Stilul indirect liber

• Prin stil **indirect liber**, naratorul reproduce un enunţ rostit de un personaj ficţional într-un timp anterior momentului în care este relatat, (vorbirea indirectă liberă), fără a fi subordonat sintactic unui verb dicendi şi fără a-l introduce printr-o conjuncţie subordonatoare.

• Stilul indirect liber este caracteristic exclusiv limbajului artistic; el nu este întâlnit în literatura populară, în basm, snoavă sau legendă.

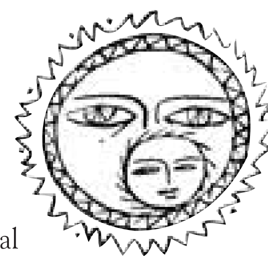
• Stilul indirect liber este frecvent folosit în literatura artistică; cu ajutorul lui sunt reproduse gândurile personajelor, mai ales în monologuri interioare. În acest mod, personajul se prezintă pe el însuşi, iar caracterizarea lui este mai convingătoare:

„Se spărseseră sticlele şi acum se scurgea rămăşiţa vinului. Ce să facă? La muşteriu cu cioburi de sticlă nu putea merge. Să fugă? Unde să se ducă? Să se întoarcă la prăvălie!... N-are să-l omoare doar...”. (I. L. Caragiale, *Cănuţă, om sucit*)

Întâia frază, în stil direct, aparţine naratorului; celelalte surprind gândurile personajului, în stil indirect liber.

• Vorbirea indirectă liberă nu trebuie confundată cu monologul interior: prima este o modalitate de *re-producere* a vorbirii; al doilea este o modalitate de organizare şi expunere compoziţională, care recurge uneori şi la vorbirea indirectă liberă.

Activitate independentă



• Caragiale îmbină frecvent stilul direct cu stilul indirect şi indirect liber.

Parcurgeţi textul integral al nuvelei lui Caragiale *În vreme de război* şi alegeţi un fragment caracteristic în această privinţă, pe care să puteţi delimita formele de stil utilizate.

DIALOGUL
ŞI MONOLOGUL INTERIOR

Interferenţa registrelor stilistice

• **Dialogul** (fr. *dialogue*, lat. *dialogus*) înseamă o convorbire dintre două sau mai multe persoane. El constă dintr-o serie de replici aparţinând la cel puţin doi vorbitori.

• **Monologul interior** (fr. *monologue*, gr. *monologos*, „vorbire de unul singur”) este un element în structura compoziţională a textului (narativ şi dramatic), o formă de expunere aparţinând unui personaj care introspectează propriile stări sufleteşti, sau un mijloc de caracterizare / localizare a personajelor.

• Monologul interior poate fi definit ca o formă de discurs pe care un personaj şi-l adresează lui însuşi.

• Din punct de vedere structural, monologul interior se apropie de vorbirea directă şi de condiţia vorbirii indirecte libere, care păstrează, mărciale vorbirii directe.

• Monologul narativ are două variante:

a) **monolog adresat,** rostit de un personaj în faţa unui interlocutor sau unui grup de personaje;

b) **monolog interior**, modalitate specifică prozei de analiză psihologică, prin care personajul supune introspecţiei propriile trăiri, sentimente sau percepţii. Conţinutul conştiinţei este verbalizat, dar adresarea rămâne interioară, personajul îşi relatează sieşi sentimentele. În structura sa, monologul interior se apropie, ca expresie, de gândirea intimă şi de subconştient; dă un echivalent verbalizat activităţii psihice reale. Exprimarea este construită pe *stilul indirect liber*.

• **Monologul interior** este o convenţie literară prin care lumea interioară a unui personaj devine transparentă pentru cititori.



Ştefan Popescu, *Prânz la câmp*

Aprofundaţi-vă cunoştinţele:

1. Analizaţi modalităţile de realizare a monologului interior din fragmentul următor:

„În treacăt fie spus, Ioanide nu persifla în acel moment pe Pomponescu, reflecţiile lui fiind următoarele:

În Asiria aş fi avut de lucru, nici vorbă. Aş fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă şi bronz. Nu mă-ncurcam cu reparaţii. Scobeam un şanţ uriaş în chip de pătrat, umplându-l cu apă, şi din lutul respectiv scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aş fi construit un turn ameţitor, punând paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale şi monştri de teracotă.” (G. Călinescu)

2. Analizaţi monologul interior al lui Apostol Bologa din romanul *Pădurea spânzuraţilor* de L. Rebreanu (cartea IV, cap. 4).

3. Delimitaţi vorbirea indirectă liberă. Discutaţi valorile expresive ale vorbirii indirecte libere. Precizaţi prin ce indici de conţinut şi prin ce mijloace lingvistice şi stilistice se distinge vorbirea indirectă liberă, în textele de mai jos:

a) ...„La-nceput a mers, cât a mers, încet. Pe urmă ce-i plesneşte prin cap lui Aghiuţă? pune o roată la maşină, şi când vede că roata merge moale, numai o dată se repede, îşi încârligă coada de o spiţă şi-ncepe un vârtej, de sfârâie că nu se mai văd spiţele...”

b) „Ciudat lucru! Coşul era acum mai uşor. Când l-a ridicat de la pământ, a-nceput să curgă din fundul coşului ca printr-o stropitoare ciuruită: se spărseseră sticlele şi acum se scurgea rămăşiţa vinului. Ce să facă? La muşteriu cu cioburi de sticlă nu putea merge. Să fugă? Unde să se ducă? Să se-ntoarcă la prăvălie!... N-are să-l omoare doar.” (I.L. Caragiale)

4. Precizaţi prin ce elemente de conţinut şi mijloace lingvistice şi stilistice se deosebeşte monologul interior de vorbirea indirectă liberă.

Discutaţi despre valoarea expresivă a monologului interior şi despre semnificaţia lui stilistică.

„Cu toate că se împăcase în gând cu madam Ioanide, nu putu să n-o interpeleze, tot mental, în vederea unei posibile explicaţii:

Ascultă, Elviro, nu crezi că e necesar să supraveghezi pe Pica?

S-o supraveghez? se mira madam Ioanide cea imaginată de arhitect. Parcă ştiam că eşti împotriva oricărei poliţii a părinţilor în viaţa copiilor.

Nu m-am exprimat exact... Vreau să zic: s-o consiliezi... să-i deschizi ochii...

S-o consiliez pe Pica... Ai haz... ştii bine că nu se uită la ce spun eu. Idolul eşti tu.” (G. Călinescu)

ARGUMENTUL ŞI ARGUMENTAREA

• Sensul denotativ al substantivului *argument* presupune raţionament, probă, dovadă concludentă, toate aduse în sprijinul unei idei, opinii, afirmaţii sau punct de vedere.

• Argumentele pot fi diferite: succesiune logică de raţionamente, sprijinite pe explicaţii, exemplificarea ideilor prin comparaţii şi citate extrase din text, recurgerea la argumentele autorităţii, prin citarea opiniilor unor personalităţi critice etc.



Aurel Jiquidi, *Copii*

• Argumentarea se sprijină şi pe o succesiune de indici lexicali:

a) conjuncţii coordonatoare: conclusise: *deci*, *aşadar*; adversative: *ci*, *iar*, *însă*; disjunctive: *sau*, *ori*;

b) conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale corelative subordonatoare, diferite formal şi valoric: *cu cât... cu atât*, *deşi... totuşi*, *după cum... tot aşa*, *pentru că... de aceea*.

c) elemente relaţionale ce exprimă raporturi de cauzalitate: *întrucât*, *deoarece*, *pentru că*, *fiindcă*.

d) sintagme cu valoare adverbială, ce ierarhizează argumentele în expunerea orală sau scrisă: *mai întâi*, *în primul rând*, *în al doilea rând* ş.a.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

• Redactaţi un eseu argumentativ cu titlul *Realism şi naturalism în nuvela „În vreme de război" de I. L. Caragiale.*

Aveţi în vedere, eventual, următoarele repere, existente în structura nuvelei:

a) *Elemente caracteristice realismului:*

– personajele ficţionale sunt oameni obişnuiţi, cu o anumită stare materială;

– personajele străbat spaţiul unor evenimente imprevizibile, caracteristice împrejurărilor sociale şi istorice;

– alegerea mijloacelor de a face avere;

– rolul banilor în evoluţia conflictului;

– situarea hangiului în prim-planul acţiunii, dimpreună cu aspectele care îi provoacă neliniştea;

– relaţia dintre om şi mediu;

– obiectivitatea, impasibilitatea relatării.

b) *Elemente specifice naturalismului:*

– prozatorul adânceşte viziunea realistă asupra omului;

– accentul pus pe trăsăturile fizionomice;

– reacţiile fiziologice ale personajelor;

– rolul factorilor genetici;

– visele-coşmar;

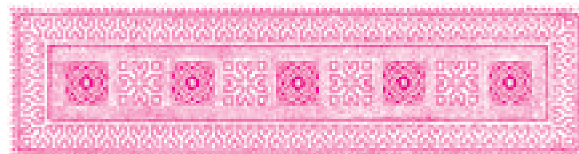
– acţiunea se desfăşoară îndeosebi noaptea; spaţii închise; tenebrele favorizează confuzia planurilor şi percepţia deformată a realităţii;

– sensul „nebuniei" lui Stavrache.

În realizarea compunerii voastre, folosiţi-vă şi de următoarea opinie a lui Tudor Vianu:

„În pictura internă a omului, Caragiale se opreşte însă la prima etapă, la planul organic. Este desigur, aici, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea fiinţei fiziologice, a introdus această categorie literară, dar şi satisfacerea acelei nevoi de puternice senzaţii directe, în care Caragiale afirmă unul din principalele puncte ale esteticii sale."

(*Opere*, 5, Minerva, Bucureşti, 1975)



COMPARAREA ŞI EVALUAREA UNOR ARGUMENTE DIFERITE

Textul argumentativ

• Deseori, în critica şi în istoria literară sunt exprimate opinii şi argumente diferite despre un scriitor, o creaţie literară sau un personaj ficţional.

Aşa, de exemplu, două mari personalităţi critice ale perioadei interbelice, E. Lovinescu şi G. Călinescu, au formulat opinii divergente referitoare la personajul Ion din romanul cu acelaşi titlu de Liviu Rebreanu.

• **E. Lovinescu:** „Ion este expresia instinctului de posesie asupra pământului, în serviciul căruia pune o inteligenţă suplă, o cazuistică inepuizabilă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă."

Personajul este „un erou stendhalian în care numai obiectul dorinţei este schimbat, pe când încordarea, tenacitatea şi lipsa oricărui scrupul moral rămân aceleaşi."

Pentru Ion şi Julien Sorel, „femeia e numai treapta necesară unui scop suprem."

• **G. Călinescu**: „S-ar zice prin urmare că avem de a face cu un ambiţios, cu un Julien Sorel rural, un Dinu Păturică. Noţiunea de ambiţie este însă exagerată, fiindcă ea presupune o conştiinţă largă care să-şi reprezinte o finalitate."

Însă „Ion nu este inteligent şi prin urmare nici ambiţios." Dorinţa lui de a avea pământ „nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, dar la fel cu a tuturor".

Acţiunea romanului poate crea „impresia că în atingerea scopului său Ion pune multă inteligenţă". În realitate, el nu este „decât o brută, căreia şiretenia îi ţine loc de deşteptăciune". Ideea de a o seduce pe Ana „porneşte dintr-o vorbă nevinovată aruncată de Titu Herdelea", dar „nu din inteligenţă, a ieşit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei fiinţe reduse."

• Observaţi că, dincolo de problema ţărănească şi descripţia socială, la modul general, L. Rebreanu plasează în centrul romanului patima răvăşitoare a lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Romanul *Ion* reînvie astfel tragedia şi confruntă pe om cu destinul lui.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Organizaţi o dezbatere, având ca temă: *Personajul ficţional Ion în viziunea criticilor E. Lovinescu şi G. Călinescu.*

Alegeţi, dintre cele două interpretări, varianta care exprimă, în opinia voastră, esenţa personajului. Argumentaţi acest punct de vedere prin caracterizarea lui Ion.

În afara argumentelor personale, folosiţi şi următoarele repere în abordarea acestei problematici:

– Meditaţi asupra citatelor şi precizaţi-vă sensul denotativ şi contextual al cuvintelor: *cazuistică, procedural, ambiţie, conştiinţă, finalitate,* pentru a percepe corect ideile textelor.

– Plecaţi de la ipoteza că personajul Ion este caracterizat contradictoriu.

– Observaţi atitudinea polemică folosită de G. Călinescu; el răspunde indirect cuiva, fără a-l numi; sesizaţi la cine se referă.

– Verificaţi ambele ipoteze, prin apelare la textul romanului *Ion*.

– Strângeţi dovezi, pe fişe de lectură, în sprijinul afirmaţiilor făcute de G. Călinescu şi E. Lovinescu.

– Comparaţi, după aceea, ideile celor doi critici cu evoluţia personajului Ion în paginile romanului.

– Aduceţi citate edificatoare în sprijinul propriilor opinii.

– Folosiţi şi argumentele autorităţii, apelând la opiniile altor critici; consultaţi, în acest sens, notele din volumul *Opere, 4* de Liviu Rebreanu, editat de Nicolae Gheran.

– Ordonaţi ideile într-o structură argumentativă convingătoare.

– Formulaţi, în concluzie, propria judecată, reluând ipoteza iniţială într-o nouă redactare:

• puteţi admite fiecare opinie în parte;

• dimpotrivă, conchideţi că opiniile nu se exclud, ci se completează;

• puteţi ajunge la o altă idee.

Fiecare variantă va trebui argumentată convingător.

2. Asociind opiniile formulate de E. Lovinescu şi G. Călinescu cu reprezentările voastre despre eroii romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, înscenaţi un proces literar, argumentând cine este vinovat de finalul tragic al romanului.


Claude Monet, *Impresie, răsărit de soare*

SIMBOLISMUL

Expresia unei conştiinţe estetice moderne

• Prin simbolism se înţelege un curent literar european ce şi-a propus – în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea – să regăsească esenţa poeziei; apropiindu-se mai mult de muzică decât de pictură, lirica nu trebuie să exprime, ci să sugereze, prin intermediul simbolului şi prin valorile eufonice lexicale, echivalenţele plastice ale realităţii şi ale celor mai subtile nuanţe ale gândului, impresiilor şi trăirilor sufleteşti.

Apărut iniţial în Franţa, ca o reacţie împotriva romantismului şi a realismului naturalist, noul curent se impune printr-o evoluţie înnoitoare a mijloacelor artistice.

Simbolismul românesc

• Originalitatea simbolismului românesc în raport cu simbolismul francez este parţială şi relativă, însă simbolismul autohton nu a fost o simplă variantă a celui francez, ci a avut cauze distincte, determinate de realităţi naţionale specifice.

• Simbolismul românesc s-a conturat ca expresie a unei alte sensibilităţi, a unor trăiri sufleteşti necunoscute predecesorilor. În noul curent literar s-au cristalizat psihologia şi aspiraţiile intelectualităţii citadine, îndeosebi a celei mic-burgheze sau de origine rurală, adesea proletarizată. Incongruenţa dintre o anumită structură sufletească şi cadrul ambiant a determinat o permanentă stare emoţională depresivă, ce va regăsi în simbolism modalităţile adecvate de exprimare. Un mediu social aspru înăbuşe aspiraţiile şi sentimentalismul unui suflet superior şi nobil, se destăinua Traian Demetrescu.

Deprimarea, ce se va dizolva în noţiunea generală de inadaptare, alcătuia starea de spirit omogenă a noilor generaţii de intelectuali. În această atmosferă, noul curent literar, ce propune alte valori în locul celor consacrate, era receptat tot mai frenetic. „În simbolism, mărturiseşte Ion Minulescu, găsisem un bogat material poetic, constituit în formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice şi mai ales cu ecourile proaspete şi puternice ale unei muzici străine, care trebuie să devină mai târziu chiar muzica mea”.

Meritul hotărâtor al simbolismului românesc îl constituie dislocarea şi dizolvarea epigonismului eminescian de la sfârşitul veacului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Personalitatea lui Eminescu „încremenise formele în tipare cu neputinţă de sfărâmat, adunase toate florile şi imaginile, ca şi când n-ar mai fi voit să lase nici una după dânsul”, constata retrospectiv D. Anghel. Fenomenul a fost real şi este atestat de numeroase mărturii, cu totul interesante fiind cele ale lui Ovid Densusianu, M.N. Davidescu, Ionescu Raicu-Rion ş.a.

• Simbolismul românesc a continuat şi a dezvoltat tradiţiile literaturii naţionale, reinterpretându-le din perspectiva unei conştiinţe estetice moderne. Simboliştii înşişi erau conştienţi de solidaritatea cu efortul înaintaşilor.

În ceea ce au avut mai profund, simboliştii au reluat acţiunea lui Eminescu de rafinare a sensibilităţii şi de

împrospătare a limbajului poetic, conjugând-o cu aceea întreprinsă independent de Al. Macedonski. În acest sens, simbolismul a adus o contribuţie determinantă la europenizarea literaturii române în spirit latin.

• Vizibilă este în simbolismul românesc revolta împotriva academismului, a curentelor oficiale, cum se exprima Al. Macedonski. Alături de directorul *Literatorului*, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel şi alţii ironizau intoleranţele şi discreditau modelele şi modalităţile literaturii instituţionale, îi reproşau închistarea în prejudecăţi şi îi imputau prezenţa unor norme şi canoane anacronice, inapte să exprime noua sensibilitate şi noul univers liric. Simboliştii grupaţi în jurul revistei *Vieaţa nouă* subliniau convingător, cu acelaşi scop, limitele sămănătorismului şi ale poporanismului. Răzvrătirea împotriva academismului urmărea compromiterea formelor poetice conservatoare şi pregătirea cititorului pentru receptarea noii convenţii artistice moderne. *La vremi nouă, gânduri şi fapte nouă*, scria Ovid Densusianu.


Ştefan Luchian, *Femeie în grădină*

Etapele simbolismului românesc

• Întâia generaţie poetică simbolistă s-a conturat în jurul revistei *Literatorul* şi al cenaclului condus de Al. Macedonski. Perioada se situează, aproximativ, între anii 1880-1904, cu o recrudescenţă în jurul anului 1900.

Această etapă se caracterizează prin lipsa unei conştiinţe estetice omogene. Poeţii tineri au fost atraşi de ambianţa novatoare dominată de personalitatea lui Al. Macedonski. Opera sa oferea un exemplu incitant de resurecţie poetică. La Al. Macedonski apar întâii germeni ai simbolismului, primele teme autentic simboliste, deşi, structural, poetul rămâne încă un romantic. Identificând viitorul poeziei cu cel al simbolismului, Al. Macedonski a iniţiat o şcoală literară autentică, încurajând toate tendinţele novatoare, chiar dacă nu erau totdeauna simboliste, chiar dacă simbolismul multor poeţi era ermetic. *Literatorul* a creat astfel o atmosferă favorabilă poeziei noi, fără de care simbolismul românesc ar fi fost inevitabil întârziat.

• A doua etapă a simbolismului românesc, iniţiată de profesorul Ovid Denususianu, corespunde formal cu apariţia revistei *Vieaţa nouă* (1905-1925) şi cunoaşte momente mai accentuate în perioada antebelică. Ovid Densusianu a organizat un alt tip de şcoală literară, pornind de la convingerea că simbolismul, şi prin el cultura franceză, în genere, formează *„prototipul de imitat al latinităţii”* (G. Călinescu). Spre deosebire de perioada anterioară, simbolismul promovat de Ovid Densusianu se manifestă ca o reacţie de protest împotriva sămănătorismului şi a poporanismului. Revista *Vieaţa nouă* a pledat cu fervoare pentru o nouă tematică, invitând scriitorii spre o zonă inedită a inspiraţiei: spaţiul citadin.

Estetica simbolismului

• **Adâncimea lirismului**. Simboliştii s-au întors spre fiinţa umană şi realitatea înconjurătoare dintr-o perspectivă mai apropiată de esenţa poeziei. Ei coboară spre adâncurile enigmatice ale sufletului omenesc şi împing meditaţia până la hotarul incert dintre vis şi realitate, eliberând lirica de sub tirania preciziunii. În acest mod, poezia simbolistă a evoluat programatic de la concret spre abstract. Depărtându-se de ceea ce numim în mod convenţional *realitate*, simbolismul a realizat pentru întâia oară trecerea de la asemănări concrete, dar exterioare, cu modelul din viaţă, la similitudini interioare, cu un anumit grad de abstractizare, capabile să declanşeze o interpretare plurivocă.

• **Gândirea analogică**. Modalitate specifică de cunoaştere, lirica are în poetica simbolistă o dublă funcţionalitate: *afectivă* şi *cognitivă*. Gândirii logice, simbolismul îi alătură gândirea analogică. Între poetul simbolist şi realitatea înconjurătoare se realizează o corelaţie esenţială, o corespondenţă interioară. „A simţi această legătură misterioasă între noi şi restul lumii, a proiecta în afară agitaţia continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilităţii moderne”, observa Ovid Densusianu. Punctul de plecare al gândirii analogice se află în poemele *Correspondances* (*Corespunderi*) de Charles Baudelaire şi *Voyelles* (*Vocale*) de Rimbaud. Toate lucrurile din jurul nostru ne privesc, spun ceva despre om, cu condiţia ca poetul să descopere corespondenţa existentă între ele şi sufletul uman. Analogia se înfăţişează sub formele *sinesteziei* – complex de senzaţii vizuale, auditive, tactile şi gustative precum şi de echivalenţe emoţionale adecvate.

• În consecinţă, simboliştii cultivă sinestezia, audiţia colorată, caracterizate prin dubla percepţie, vizuală şi auditivă.

În poemul *Voyelles (Vocale)*, Arthur Rimbaud a inventat, după propria-i mărturisire, culoarea vocalelor: *A noir, E blanc, U vert, O bleu* etc. Puţin mai târziu, în 1886, René Ghil, în *Le Traité du verbe* (*Tratat despre verb*), a elaborat teoria instrumentaţiei verbale sau instrumentalismul şi a clasificat vocalele şi consoanele după valorile vizuale trezite de evocările lor, stabilind în acelaşi timp corespondenţe cu sunetele instrumentelor muzicale. G. Bacovia nu gândea altfel: „Pictorul întrebuinţează în meşteşugul său culorile: alb, roşu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau (…) prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare."

Cromatismul reia şi intensifică valoarea expresivă a acusticii cuvântului. Fascinaţia sintezei a fost intensificată în epocă şi de studiul experimental al audiţiei colorate efectuat de medici, printre care şi românul G. Marinescu, cercetări prelungite în alte ţări până în zilele noastre. Dar, evident, excesele n-au lipsit. Sinestezia a coborât până la transcrierea policromă a textului, aşa cum procedează Al. Macedonski, redactând manuscrisul romanului *Thalassa*.

• **Simbolul.** Simbolul este un semn concret, care, prin reprezentările dezvăluite sau asemănările sugerate, desemnează în mod convenţional altceva decât ceea ce este. Simbolul a fost utilizat încă din Antichitate, iar în estetica simbolistă el nu mai reprezintă o imagine substituită a unei idei abstracte, ci concentrează datele informaţionale iradiate de analogiile esenţiale ale universului. Poetul, observase Baudelaire, este fiinţa ce se simte privită de lucruri. Asemenea lui Narcis, va explica mai târziu André Gide în *Le Traiteé de Narcisse* (*Tratat despre Narcis*), poetul se descoperă pe sine în lucru, în fenomene. Poezia este astfel învestită cu proprietatea de a comunica inefabilul.

Din punct de vedere tehnic, simboliştii apasă cu precădere pe sensul substituent al simbolului, pe corespondenţele sale psihologice.

• **Sugestia.** Simbolul şi tehnica se sprijină pe explorarea proprietăţilor sugestiei. Accentul pus de simbolişti pe sugestie constituie consecinţa considerării poeziei drept mod de cunoaştere. Poetul proiectează sensibilitatea sa asupra cosmosului şi se străduieşte, prin intermediul operei, să recristalizeze realitatea căreia i-a fost martor, în complexitatea sa subiectivă.

Sugestia implică, inevitabil, cu necesitate, o altă teorie a limbajului poetic, prefigurată de Mallarmé. În locul verbului care narează trebuie utilizat cuvântul care impresionează, limbajul sugestiv, ce stabileşte relaţii plurivoce între semnificat şi semnificant. Trăirile sufleteşti sunt exprimate nu prin numirea lor, prin folosirea unui lexic denotativ, ci prin *sunet*, *ton* şi *culoare*, menite să sugereze emoţia ideilor. Raţionamente identice întâlnim şi la Verlaine, în *L'art poétique (Arta poetică)*, care cerea poeziei să sugereze emoţia ideilor. Simboliştii români, de la Al. Macedonski – receptiv îndeosebi la teoria instrumentalistă, la Ovid Densusianu, expun într-o variată gamă de concepţii similare, din care reţinem frazele lui Dimitrie Anghel: „A exprima inexprimabilul, a da o formă lucrurilor informe /…/ printr-o fericită corespondenţă de imagini şi sunete, şi prin toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruieşti contemporanilor tăi, ce poate fi mai sublim?"

• **Muzicalitatea.** Simboliştii au sesizat strânsa afinitate dintre *limbajul sugestiv* şi *muzică*. Odată cu intensificarea valorii expresive a enunţului metric, cuvântul trebuie să-şi regăsească integral valorile primordiale. *Poezia este muzică prin excelenţă* (Mallarmé), *cuvânt şi muzică* (Stuart Merill): *„De la musique avant toute chose* (Verlaine). Muzicalitatea subordonează fraza poetică reveriei: reveria declanşează starea de veghe a spiritului, dezvăluie, intuitiv, semnificaţia simbolisticii utilizate şi determină conştiinţa să se întoarcă dintr-o altă perspectivă asupra realităţii subiective. Poezia se transformă astfel într-o suavă melodie, armonie verbală, pe de o parte, şi în forma superioară de cunoaştere, pe de alta. Simboliştii români au preluat întreaga teorie a muzicalităţii: Al. Macedonski, Ştefan Petică şi Ovid Densusianu teoretizează; Traian Demetrescu, Ion Minulescu, G. Bacovia experimentează.

Muzica reprezintă marea descoperire a poeziei simboliste şi a rămas una din caracteristicile perene ale liricii moderne. Dar şi aici, ca pretutindeni, descoperim o muzicalitate gravă, interioară, şi o sonoritate exterioară, excesivă.

• **Versul liber.** După accentuarea muzicalităţii, versul a intrat în conflict cu legile ritmului clasic. Contradicţia a observat-o, iniţial, Verlaine. Poeziei statuare şi rigide a înaintaşilor şi, parţial, a lui însuşi din *Poèmes saturniens* (*Poeme saturniene*), Verlaine îi opunea în *L'Art poètique* (*Arta poetică*) virtuţile muzicale specifice cuvântului. Poemele ofereau un incitator exemplu de ignorare şi demolare a prozodiei tradiţionale: rime feminine repetate, asonanţe, rime interioare, aliteraţii, dezarticularea şi recompunerea alexandrinului prin cezura mobilă ş.a. Ulterior, în prefaţa la volumul *Les Palais nomades, 1887* (*Palatele nomade*), Gustave Kahn va demonstra programatic necesitatea adaptării ritmului la subtilitatea mesajului. Inspiraţiei limitate a poetului îi corespunde libertatea efectivă a folosirii oricăror mijloace de expresie. Ideea a fost reluată de simboliştii români, teoretizată de Ovid Densusianu şi aplicată în practică, mai cu seamă de Ion Minulescu.

Tematica poeziei simboliste

• Simbolismul a dezvăluit poeziei un nou continent ideatic şi un alt spaţiu imagistic, dar a îndreptat-o, în acelaşi timp, spre zone tematice inedite. Principalele teme şi motive lirice introduse de simbolişti sunt următoarele:

▪ **Oraşul**, cu instituţiile şi uzinele sale, cu mansardele sordide, în care bolnavii de ftizie, vagabonzii şi artiştii ambulanţi se transformă într-un simbol al socialului, al vieţii moderne.

▪ **Natura citadină** ia locul vegetaţiei sălbatice a romanticilor. Simboliştii evocă melancolia parcurilor autumnale, cu aleile şi havuzurile delicate, cultivă senzaţiile olfactive, parfumurile naturale şi cele obţinute pe cale sintetică.

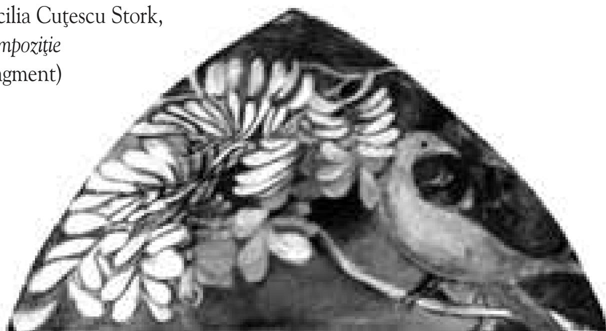
▪ În universul citadin, poetul simbolist trăieşte acut **senzaţia solitudinii**, sentiment determinat de însăşi poziţia sa în societate. Tragica singurătate, damnarea îi apasă deopotrivă pe Ştefan Petică şi G. Bacovia. În consecinţă, în poezie vor intra stări psihice şi trăiri caracteristice condiţiei sale morale: splinul, plictisul baudelairian, tristeţile nedefinite, ce provoacă nevrozele, nostalgia trezită de insatisfacţia imediată a existenţei, mirajul difuz al depărtărilor.

▪ **Evaziunea**, plecarea spre necunoscut, către ţările enigmă, va rămâne o altă temă de mare răsunet liric. Navele, iahturile, corăbiile cu pânze, insulele pierdute în spaţiul nemărginit al oceanelor, fiordurile, zăpezile nordice, pădurile tropicale etc. sunt, pentru poetul simbolist, la fel de fascinante.

▪ **Atitudinea protestatară** alcătuieşte o altă caracteristică a liricii simboliste. Experimentată iniţial de poetul flamand Èmile Verhaeren, tema a avut o rezonanţă mai amplă în poezia românească.

• Simbolismul a contribuit la cristalizarea unei alte specii autonome, **poemul în proză**, prezent doar accidental în romantism. Întâiele poeme în proză – texte de dimensiuni reduse, în care predomină modalităţile de construcţie şi figurile de stil caracteristice poeziei – au fost redactate de Al. Macedonski, dar specia se va impune definitiv prin Ştefan Petică şi Dimitrie Anghel.

Cecilia Cuţescu Stork, *Compoziţie* (fragment)



Aspecte ale simbolismului românesc

• Perioada de maximă dezvoltare a simbolismului românesc, aflată la confluenţa celor două etape istorice, poate fi segmentată aproximativ între 1895, anul apariţiei volumului *Excelsior* de Al. Macedonski, şi 1916, anul apariţiei volumului *Plumb*, semnat de G. Bacovia. În acest spaţiu temporal au fost publicate operele reprezentative valoric ale simboliştilor români: *Solii păcii*, tragedie în cinci acte (1901), *Fecioara în alb* (1902), *Cântecul toamnei* şi *Serenade demonice* (1909) de Ştefan Petică, *În grădină* (1905), *Fantome* şi *Oglinda fermecată*, amândouă apărute în 1911, şi toate semnate de Dimitrie Anghel. *Romanţe pentru mai târziu* (1908) şi *De vorbă cu mine însumi* (1913) de Ion Minulescu, *Visări budiste* de Ion Pillat, *Salomeea* (1915) de Adrian Maniu.

• Simbolist pur, prin temperament şi structură sufletească, G. Bacovia a imaginat un univers liric dominat de singurătate, expresie a unei desperări existenţiale. Spaţiul poeziei sale e sufocat de ploile nesfârşite; orizontul, străbătut de corbi singuratici sau în stoluri, pare fără ieşire, trăirile psihice dominante sunt nevrozele, natura este mâncată de cancer şi ftizie, materia se află în dezagregare. Asemenea pictorilor impresionişti, Bacovia ordonează imagistica poemelor sale în jurul unor culori dominante: negrul, violetul, cenuşiul revin obsedant. Versul liber, muzicalitatea dezvăluie marea greutate medievală a poeziei sale, neliniştea sufletului contemporan.

Exerciţii de creativitate

1. Numiţi principalele teme şi motive simboliste.

2. Realizaţi fişe cu citate care să cuprindă versuri din operele reprezentative ale simboliştilor români, ilustrative pentru principalele teme şi motive lirice ale poeziei simboliste.

3. Elaboraţi un dosar critic care să cuprindă cele mai elocvente aprecieri critice despre poezia simbolistă românească.

4. Încercaţi să susţineţi oral în ce constă originalitatea simbolismului românesc. Folosiţi-vă, în acest sens, de referinţele critice în domeniu.

5. Realizaţi un portofoliu cu tema: *Particularităţi ale simbolismului,* relevând:

– estetica simbolismului; conceptul de poezie modernă;

– etape ale simbolismului;

– reprezentanţi şi opere literare reprezentative; structuri poetice, motive, simboluri.

POEŢI SIMBOLIŞTI ROMÂNI

■ Ştefan Petică
CÂND VIORILE TĂCURĂ

I

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plânge răzleţită pe strunele-nvechite
Şi-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Arcuşuri albe în noaptea solitară
Stătură: triste păsări cu aripile-ntinse
Păreau c-aşteaptă semne şi strunele vibrară.
Ah, strunele ce tremur de viaţă le cuprinse!

Şi degetele fine, în umbră, sclipitoare,
Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cântul de veche voluptate,
Şi triste şi stinghere viorile părură.
În noapte-ntunecată de grea singurătate,
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură.

(*Scrieri*, Ediţie îngrijită de Eufrosina Molcuţ, vol. I, Bucureşti, 1974)

Consideraţii generale

• Raportat la specificul peisajului literar al timpului, Ştefan Petică (1877–1904) se impune ca un reprezentant al spiritului novator în literatură. Sensibil la valorile estetice şi receptiv la înnoiri, poetul este considerat primul simbolist declarat şi veritabil, cel mai instruit dintre „moderni”, posedând „cea mai solidă cultură” (Ilarie Chendi).

Poet şi „teoretician entuziast şi competent al poeziei noi” (Lidia Bote), Ştefan Petică este atras de o iubire idealizată, aşa cum a înţeles-o Eminescu, în prima etapă a poeziei lui de dragoste, şi cum au cântat-o Dante şi Petrarca. În acest sens, Ştefan Petică se arată obsedat de culoarea albă, culoare care sugerează candoarea, graţia şi puritatea. Poemele sale exprimă o durere fără cauză explicită, dar de o mare intensitate, aşa cum este surprinsă în versurile: „*Eu sunt un imn duios ce plânge /Pe triste note de viori.*” Plânsul este determinat de condiţia tragică a omului în univers: el este singura fiinţă care ştie să moară. Interesant rămâne, de asemenea, modul în care poetul exprimă aspiraţia constantă spre tăcere, atitudine specifică simbolismului.

„Primul nostru simbolist, în adevăratul înţeles al cuvântului” (Dinu Pilllat), prin cele trei volume de versuri (*Fecioara în alb*, 1902, *Cântecul toamnei* şi *Serenade demonice*, 1909), Ştefan Petică este un extrem de consecvent promotor al noului în înţelegerea poeziei, alături de Al. Macedonski, O. Densusianu şi N. Davidescu.


Ilustraţie de Done Stan la *Thalassa* lui Al. Macedonski

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Considerată de G. Călinescu opera capitală a lui Ştefan Petică, poezia *Când viorile tăcură* (I) „are ca idee tocmai prăbuşirea bruscă a energiilor sufleteşti şi a tendinţei de reactivare a vechilor elanuri, care eşuează în neputinţă şi tristeţe". (Zina Molcuţ)

Semnificaţia titlului

• Titlul include perfectul simplu al verbului „a tăcea", specializat ca timp ficţional. Titlul fixează momentul de tăcere după ce viorile au executat o piesă muzicală şi sunetul, ca un ecou, rămas încă în aer. Substantivul articulat enclitic sugerează prezenţa unui număr indefinit de viori, iar alternanţa dintre vocalele închise şi cele deschise accentuează solemnitatea evocării.

Inefabilul muzical. Expresivitatea limbajului

• Prezenţa unei armonii de sunete, generate de variate instrumente muzicale. Sunt percepute glasul fermecător de corn, tânguirile amare ale harfei, suspinele viorilor, sunetele grave de orgă, melodia nostalgică a chitarei şi flautului.

• *Motivul viorii*: preludiu al morţii, „ca o prevestire şi o anticipare a unor sfârşituri inexorabile". (Lidia Bote)

• Viziunea plastică ieşită din comun şi marele simţ al inefabilului muzical.

„Fantezist din familia lui Anghel, Petică pozează în «demonic cântăreţ de serenade», deşi nota sa diferenţială e tandreţea." (Constantin Ciopraga)

Structură compoziţională

• Din punct de vedere structural, poemul *Când viorile tăcură* (I) este alcătuit din patru strofe, cu versuri lungi de 14 silabe şi medii, la limita superioară de 12 silabe, secţionate de cezură, ce divizează enunţul în două emistihuri.

Vocea poetului foloseşte un *lirism narativ*, cu inserţii subiective, reliefate de interjecţiile: „*o*" şi „*ah*". Modalitatea de expunere este *descrierea*, axată pe imaginile auditive. Versurile sunt construite pe gradaţia descendentă a unui climax, figură de insistenţă, cu efect persuasiv. Reverberaţiile ultimelor note muzicale, din clipa când „viorile tăcură", sunt urmărite până la dispersarea integrală în eter şi conştiinţă.

Stilul poetic. Limbaj novator

1. Precizaţi efectul creat, prin sens şi prin specificul sonorităţii, de verbele *tăcură*, *stătură*, *se curmă*, *murise*.

Observaţi că prin aceste verbe se creează un efect de tăcere prelungă, emoţionantă, o stare afectivă complexă, exprimată cu rafinament artistic, însoţită de un indefinibil sentiment de tristeţe. Perfectul simplu situează clipele tăcerii într-un timp trecut, încheiat de curând, iar evocarea lor este impregnată de tristeţe.

2. Analizând funcţiile comparaţiei din strofa a doua, observaţi că prin această figură de stil autorul exprimă un raport de asemănare între „arcuşurile albe" şi păsările triste „cu aripele-ntinse", pentru a reliefa caracteristicile celor dintâi. Identitatea este realizată în absenţa adverbelor şi locuţiunilor adverbiale de comparare. Comparaţia are o funcţie ascendentă, deoarece supradimensionează întâiul termen al comparaţiei, apropiindu-l de cel de-al doilea prin intermediul cuvântului. Emistihul: „*Păreau c-aşteaptă semne*" concentrează încordarea înfrigurată a aşteptării.

Selectaţi şi alte imagini prin intermediul cărora poetul creează o impresie acută de tristeţe, de solemnitate dezolantă, tipic simboliste.

3. Întregul univers poetic din poezia *Când viorile tăcură* este dominat de „o vrajă stranie şi o inefabilă jale, sentimentul exotic al iubirii apărând ca o emanaţie firească a sonorităţilor care transcend" (Zina Molcuţ).

Identificaţi versurile în care starea de suflet (mişcarea interioară) este sugerată prin intermediul imaginilor cu evidente funcţii muzicale.

4. Comentaţi efectul creat prin cezura introdusă în prima strofă.

Muncă independentă

1. Evidenţiaţi, prin versuri ilustrative, preferinţa lui Şt. Petică pentru culorile nedefinite, estompate.

2. Analizaţi sub raportul semnificaţiei artistice figurile de stil din versurile poeziei *Când viorile tăcură (I)* de Ştefan Petică.

3. Demonstraţi, într-o compunere-eseu de maximum o pagină, esenţa simbolică a poeziei lui Şt. Petică.

Ion Minulescu

■ ROMANŢA CELOR TREI CORĂBII



Ion Minulescu
văzut de
I. Theodorescu Sion

Porniră cele trei corăbii…
Spre care ţărm le-o duce vântul?...
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Le vor vedea sosind mânate de dorul tristei pribegiri?...
Ce valuri nemiloase,
Mâine,
Le vor deschide-n drum mormântul?...

Porniră cele trei corăbii, purtând în pântecele lor
Grămezi de aur,
Chihlibare,
Smaralde verzi
Şi-opale blonde;
Iar sus, pe bord,
Tristeţea-acelor romanţe veşnic vagabonde,
Cântate,
Azi, în drum spre *Poluri*,
Iar mâine-n drum spre *Ecuator*!...

Porniră cele trei corăbii…
Şi-abia se mai zăresc –
Se-ngroapă
În golul zărilor pătate
de violetul înserării;
În albul pânzelor întinse,
În cenuşiul depărtării,
Zideşte trei mausoleuri,
în care dorm cei duşi pe apă.

Porniră cele trei corăbii…
Şi-n urma lor rămase portul,
Mai trist ca muntele *Golgotei*, însângerat de-un asfinţit.
Şi-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază,
Ca Maria,
Venită să-şi vegheze mortul!...

(*Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.
Ediţie îngrijită, tabel cronologic, note şi variante de Emil Manu)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Creaţie lirică reprezentativă a lui Ion Minulescu (1881–1944), poezia *Romanţa celor trei corăbii* a fost inclusă în volumul *Romanţe pentru mai târziu* (1908). Poema ilustrează tema simbolistă a chemării depărtărilor spre alte spaţii geografice. Aceleiaşi teme i se subordonează şi poeziile: *Crepusculul la Tomis, Romanţa noastră*, *Sosesc corăbiile*, *Romanţa celor trei galere* ş.a.

De o ceremonialitate nu lipsită de fior liric, *Romanţa celor trei corăbii* „insinuează o nostalgie a plecării, categoric autentică” (C. Ciopraga). Ion Minulescu a introdus „nostalgia depărtărilor” (P. Constantinescu), a cultivat misterul, alături de D. Anghel şi St. O. Iosif.

Teme şi motive poetice

• Principalele teme ale poeziei lui Ion Minulescu:
– atmosfera cafenelelor literare din Bucureşti;
– marea (*Crepuscul la Tomis*, *Sosesc corăbiile*, *Romanţa celor trei galere*);
– oraşele exotice (*Retrospectivă sentimentală*);
– ecourile vieţii sociale; dramele umane (*Ultima oră*, *Trec vagabonzi*, *Seară rurală*);
– jurământul iubirii (*Celei care minte*);
– indivizii dominaţi de depresii (*Sinuciderea unui anonim*);
– elementele fundamentale – focul, apa, lumina (*Strofe pentru elementele naturii*).

• „Poezia lui Ion Minulescu (…) implică o familiaritate deplină cu cititorul. Ea presupune prezenţa unui public dispus să se încălzească, să simtă zgomotos, să izbucnească în aclamaţii. Personalitatea sa familiară şi teatrală îl slujeşte de minune, ca să stabilească punţi de simţire între poet şi mase. Asta este, în definitiv, considerabil. Îl socotim cel din urmă dintre poeţii noştri care s-au lăsat ascultaţi. A declamat şi a fost urmat în cor. Jovial şi expansiv, revărsat şi bonom, cu clipiri şirete şi complice, Ion Minulescu dă romanţei un stil simili-modernist.”
(Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 136)

Structura compoziţională

• Poezia *Romanţa celor trei corăbii* cuprinde elementele unei bune părţi a operei într-o microsinteză ce dezvăluie sensibilitatea adusă de curentul simbolist în poezia română de la începutul secolului al XX-lea.

1. Poezia este construită pe o succesiune de patru momente distincte:

– incertitudinea călătoriei;

– imaginea grandios-nostalgică a corăbiilor ce părăsesc portul;

– primejdiile inevitabile ale mării;

– tristeţea respirată de portul pustiu.

Delimitaţi poezia în secvenţele proprii celor patru momente.

2. Momentele compoziţionale sunt delimitate prin intermediul leitmotivului *Pornird cele trei corăbii…*, ce revine după fiecare secvenţă. Repetarea lui are rolul de a atrage atenţia asupra treptatei evoluţii a unor sentimente umane. Ca figură de stil, repetiţia are o vechime incalculabilă, atestată de textele biblice, şi Ion Minulescu o foloseşte cu bună ştiinţă, deoarece ea sugerează prezenţa unei ordini implacabile, a unei legi inflexibile căreia corăbiile i se supun.

Observaţi că structura compoziţională are trăsături proprii poeziei lui Ion Minulescu, dar specifice şi marilor poeţi în genere.

3. Prima notă distinctivă a structurii compoziţionale o constituie mişcarea ceremonială, rituală, solemnă.

Comparaţi impresia produsă asupra intelectului de această tehnică poetică; efectul trezit de curgerea frazelor gnomice, procedeu caracteristic poeziei eminesciene.

4. Emoţia, aparent inexplicabilă, determinată de lectura poeziei este creată în bună măsură şi de alternanţa continuă a unui plan fix cu un altul aflat în desfăşurare. Comentaţi versurile în care sunt descrise portul gol, pustiit şi deplasarea ireversibilă a celor trei corăbii.

5. Corăbiile ce părăsesc portul sunt în număr de trei. Ion Minulescu foloseşte cu precădere, în multe poezii, cifra trei. Comentaţi succint acest procedeu.

Exerciţii de creativitate

1. Prin contrast cu poezia sămănătoristă şi poporanistă, *Romanţe pentru mai târziu* aducea un nou spaţiu imagistic.

Ce semnificaţie credeţi că are, în acest sens, civilizaţia citadină? Selectaţi versurile-cheie ale poemelor din *Romanţe pentru mai târziu* şi argumentaţi-vă opţiunile.

2. Poemele din volumul de debut relevă, printre alte aspecte de modernitate, o plecare, evadarea din monotonia existenţială.

Printre marii săi contemporani, Al. Macedonski, G. Bacovia, Ion Minulescu rămâne, astfel, în primul său volum, un poet al mării şi al nostalgiei depărtărilor.

Demonstraţi că această aspiraţie a evaziunii spre alte spaţii geografice constituie o năzuinţă intrinsecă a personalităţii poetului, cristalizată încă din adolescenţă, când *„colindam pământul/ Cu gândul/ Şi cu ochii, pe harta Europei”.* Mai reţineţi, din acest punct de vedere, şi următoarea confesiune, de mai târziu, a poetului: *„Şi mi-am adus aminte de nopţile de vară/ Când o porneam de-acasă – Abia ieşit pe poartă/ Mă şi vedeam departe, prin nu mai ştiu ce ţară…/ Dar mă trezeam spre ziuă, cu ochii tot pe hartă.”*

3. Demonstraţi efectul emoţional obţinut de prezenţa antitetică a planurilor.

4. Realizaţi un inventar al figurilor de stil care dau plasticitate temei.

5. Romanţele minulesciene constituie o formă de a reabilita această specie, care, de la Eminescu, nu mai cunoscuse un moment de înflorire.

Argumentaţi, cu exemple din alte romanţe de Ion Minulescu, încercarea poetului de a înnoi lumea de senzaţii şi sentimente proprii romanţei.

Lectură suplimentară

Ion Minulescu
■ ROMANŢĂ NEGATIVĂ

N-a fost nimic din ce-a putut să fie,
Şi ce-a putut să fie s-a sfârşit...
N-a fost decât o scurtă nebunie
Ce-a-nsângerat o lamă, lucioasă, de cuţit!...

N-am fost decât doi călători cu trenul,
Ce ne-am urcat în tren fără tichete
Şi fără nici un alt bagaj decât refrenul
Semnalului de-alarmă din perete!...

Dar n-am putut călători-mpreună...
Şi fiecare-am coborât în câte-o gară,
Ca două veveriţe-nspăimântate de furtună –
Furtuna primei noastre nopţi de primăvară!

Şi-atâta tot!... Din ce-a putut să fie,
N-a fost decât un searbăd început
De simplu «fapt divers», ce nu se ştie
În care timp şi-n care loc s-a petrecut!...

(Din volumul *Nu sunt ce par a fi*)


Jean Delville, *Orfeu*

Studiu de caz

SIMBOLISMUL EUROPEAN

Simbolismul. Prezentare generală

• „Curent de mare prestigiu în literatura mondială, constituit în Franţa după 1886, în cadrul mişcării decadenţilor, simbolismul a apărut ca o reacţie împotriva romantismului retoric, a naturalismului pozitivist şi plat şi a rigidităţii statice parnasiene.” (*Dicţionar de terminologie literară*, 1970)

• Simbolismul reprezintă „un moment de sinteză a unor idei romantice, dar mai ales antiromantice anterioare sau, mai bine zis, de asimilare a acestora” (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, 1972), opunând descrierii fenomenelor şi faptelor un tot indivizibil, a cărui dimensiune principală devine spaţiul: *eul poetic* şi *lumea*. Simbolismul a avut precursori şi a lăsat posterităţii moştenire o descoperire esenţială: poezia are natura sa particulară, continentul său imaginar, în care acţionează legile specifice ale literaturii.

Configurarea conceptului simbolist de poezie

• Denumirea curentului a fost propusă de poetul Jean Moréas, în articolul-manifest *Le symbolisme*, publicat în *Le Figaro* (18 septembrie 1886). În acelaşi an, Jean Moréas edita, împreună cu Gustave Kahn, revista *Le symbolisme*, iar Stéphane Mallarmé constituia gruparea autointitulată *simbolistă*. În anii 1886–1889 apare revista *Le Décadent* (*Decadentul*), avându-i printre colaboratori pe P. Verlaine, J. Laforgue, T. Corbière şi M. Rollinat, preocupaţi de a cultiva un anarhism intelectual şi moral, fără a avea o doctrină literară diferită de a celorlalţi simbolişti. Preferinţele *decadenţilor* se îndreaptă spre „lumea citadină periferică”. Treptat, mişcarea decadentă s-a integrat simbolismului, cu care avea, de altfel, numeroase afinităţi. Chiar dacă teoriile simboliste nu s-au concretizat de la bun început, ca în cazul altor curente literare, într-un program distinct, elemente ale doctrinei simboliste se regăsesc încă din 1857 în sonetul *Corespunderi* de Ch. Baudelaire şi în *Arta poetică* a lui P. Verlaine, poezie scrisă între 1871 şi 1874.

În 1873, A. Rimbaud propunea, prin poezia *Un anotimp în infern*, o metodă poetică îndrăzneaţă, bazată pe o „alchimie a verbului”.

Dintre toate, poetica lui Mallarmé a exercitat o influenţă covârşitoare asupra simboliştilor, instituind un aşa-zis „Mit al poeziei”, al cărei suprem ideal este „să sugereze.”

• Simbolismul exista şi se revărsa ca o maree în literatura franceză. Erau anii săi de glorie. Publicul cititor a început să se intereseze de noua mişcare. Răspunzând dorinţei de informare a opiniei publice, ziaristul Jules Huret a chestionat (în 1891) peste o sută de personalităţi ale lumii literare franceze în legătură cu noul curent şi a publicat interviurile în ziarul *L'echo de Paris*. În acest timp, semnificaţia simbolismului trecea dincolo de frontierele Franţei şi de limitele temporale stricte ale epocii sale. Oscar Wilde, W. Butler şi W.B. Yeats l-au introdus în Anglia; Ştefan George, Hugo von Hofmannsthal şi Rainer Maria Rilke în Germania; Knut Hamsun în Norvegia; Ruben Dario în poezia hispano-americană; Ady Endre în Ungaria; C. Balmont, Valeri Briusov şi Aksandr Blok în Rusia ş.a.

Simbolismul. Ipostaze şi semnificaţii

• Simboliştii se considerau inamici necruţători ai naturalismului, reproşau romantismului patetismul artificial, retoric, iar parnasianismului tendinţa de a crea o poezie obiectivă, rece.

Reflectarea senzorială prin care se realizează integrarea succesivă şi simultană a realităţii la nivelul percepţiei este considerată imaginea Ideii, în sens platonician, şi efortul poeţilor se îndreaptă spre codificarea senzaţiilor în simbolurile ce năzuiau să surprindă unitatea ideală a universului. Puterea evocatoare a cuvintelor, valoarea muzicală şi expresivă a versurilor rămân printre cele mai durabile obsesii simboliste. S-a modificat optica asupra poeziei. Poemul reprezintă o experienţă existenţialistă, un templu dăltuit în spaţiul liric şi oferit cititorului. Visul simboliştilor l-a constituit revelaţia adevărului ultim. Adevărul este încifrat în poem. „Lumea întreagă există spre a o strânge într-o carte”, afirma Mallarmé, de aceea, opera trebuie decodată. Poezia se îndrepta astfel inevitabil către un incomprehensibil aparent. Mallarmé însuşi s-a însingurat de cititor. Multe din poemele sale nu pot fi parcurse fără o iniţiere în universul poeziei.

Urmărind să-şi îmbogăţească sistemul de „Corespondenţe”, simboliştii minori au încercat să profite, fără a avea erudiţia necesară, de cercetările referitoare la istoria religiilor, de cele ale medievaliştilor şi de achiziţiile incontrolabile ale ocultismului. În loc să se consolideze noile cuceriri artistice, simboliştii minori s-au aventurat în experienţe mai puţin împlinite.

Pe de altă parte, aşa cum s-a întâmplat totdeauna, talentele viguroase, originale, au scăpat de rigorile şi închistările şcolii şi preceptelor promulgate de ei înşişi. Jean Moréas a evoluat spre un nou clasicism, fondând Şcoala romană, Henri de Regnier, moralist intransigent şi sceptic, a devenit un observator lucid şi ironic al realităţii.

Émile Verhaeren s-a îndreptat spre o tematică socială, protestatară. André Gide, Albert Samain (cunoscut de D. Anghel), Remy de Gourmont au străbătut întreaga mişcare simbolistă şi s-au îndepărtat, în cele din urmă, de ea. Maurice Maeterlinck (elogiat de Ştefan Petică) şi Paul Claudel s-au format în simbolism, dar l-au părăsit pentru a-şi împlini armonios personalitatea.

În plină dezvoltare, simbolismul şi-a găsit suportul filosofic în opera lui Henri Bergson (1859–1941). Studiile sale (*Datele imediate ale conştiinţei*, 1889, *Materie şi memorie*, 1897) fundamentau conceptul de intuiţie, presimţit de simbolişti de mai bine de un deceniu. Intuiţia, demonstra Bergson, este aptă să pătrundă şi să dezvăluie tainele vieţii, deoarece are drept scop cercetarea interioară a organicului, a mişcării, a spiritului; cunoaşterea coincide cu obiectul. A gândi intuitiv înseamnă a gândi în durată. Filosofia bergsoniană era în consonanţă naturală cu principiile simbolismului.



Salvador Dali, *Natură moartă mişcătoare*

Repere spirituale

Ov. Densusianu

■ SIMBOLISMUL ŞI CELELALTE MANIFESTAŢIUNI DE ARTĂ

„Pentru a înţelege atmosfera intelectuală în care a luat naştere simbolismul trebuie să amintim şi ceea ce venise să revoluţioneze un alt domeniu al artei, pictura. Pe la 1870, impresionismul schimbă cu totul principiile de reprezentare a naturii; plecând de la ideea stabilită de cercetările ştiinţifice că culorile sunt un complex de vibraţiuni ale undelor luminoase, că ceea ce impresionează ochiul nostru e rezultatul unei sinteze optice a multiplelor elemente din care sunt alcătuite culorile, pictorii din şcoala nouă, cu Monet şi cei care au urmat după dânsul, au căutat să redea în tablourile lor această complexitate de nuanţe, această mobilitate de tonuri care rezultă din juxtapunerea culorilor şi toată lumea vie, vibratoare, care însufleţeşte aspectele naturii. Procedând astfel, introducând în arta lor o mai mare putere de analiză şi mai multă spontaneitate, pictorii s-au smuls şi ei de sub tirania formulelor pe care le impunea romantismul degenerat. Era, prin urmare, şi în mişcarea impresionistă o revendicare a libertăţii artistice, o regenerare potrivită aspiraţiilor sufletului nou. De aceea, simboliştii au privit-o cu simpatie, s-au regăsit în ea, şi rândurile pe care le scria Jules Laforgue, pe la 1885, redau bine acest sentiment de solidaritate intelectuală între literatură şi pictură.”

(„*Vieaţa nouă*”, nr. 8, 1 iunie 1910)

PRIMATUL IMAGINAŢIEI
(Între romantism şi modernitate)

• Întâiul precursor al simbolismului, unanim acceptat, este **Charles Baudelaire** (1821–1867), adânc influenţat, la rândul său, de opera lui E.A. Poe. Considerat după moarte un vizionar, poeţii tineri au intuit în poemul *Correspondances* (*Corespunderi*) un îndemn la utilizarea simbolului cu ajutorul căruia ar fi posibil să se stabilească un sistem de corespondenţe între lumea universului fizic, lumea materială şi fenomenele lumii morale, spirituale. Creaţia cosmică şi creaţia literară sunt paralele; poetul aspiră la rolul Demiurgului.


Gustave Courbet, *Portretul lui Baudelaire*

Charles Baudelaire
■ CORESPUNDERI

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Şi scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceaţă;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viaţă
Şi toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii,
Iar altele bogate, trufaşe, prihănite,

Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă
Tot ce vrăjeşte mintea şi simţurile-ncântă.

(Traducere de Al. Philippide)

1. Studiaţi structura textului: fiecare mişcare se sprijină pe precedenta într-o încercare de demonstraţie.

2. Identificaţi, în structura textului, analogiile care marchează evoluţia textului (reluare a unor elemente, fenomene de ecou).

3. Analizaţi maniera în care Ch. Baudelaire sugerează existenţa corespondenţelor între diferite percepţii (strofele 2 şi 3).

4. Descoperiţi, în sonetul *Corespunderi*, elemente care prefigurează anumite principii ale poeziei simboliste.

Charles Baudelaire
■ ÎN ALTĂ VIAŢĂ

Am locuit o vreme pe sub un portic mare
Scăldat de cerul mării în flăcări mii şi mii
Şi-ai cărui drepţi pilaştri şi nalte bolţi pustii
Vrăjeau ca nişte grote când amurgea pe mare.

Frângeau în ele cerul mari valuri azurii
Şi muzica lor gravă se-amesteca în zare
În chip solemn şi mistic c-un asfinţit de soare
Ce-şi oglindea în mine culorile târzii.

În voluptăţi domoale mi-am dus acolo viaţa,
De străluciri, de valuri, de-azur înconjurat
Şi de sclavi goi cu trupu-n miresme îmbăiat

Ce-mi răcoreau alene cu foi de bambus faţa
Şi-a căror grijă mare şi unică era
Să afle taina tristă ce-adânc mă-ndurera.

(Traducere de Al. Philippide)

1. Analizaţi componentele peisajului baudelairian, caracteristicile şi corespondenţele existenţe în text (strofele 1 şi 2).

2. Desprindeţi, din strofele 3 şi 4, elementele proprii unei scene exotice. Argumentaţi în ce constă farmecul şi misterul acesteia.

3. Intitulate *Spleen*, patru dintre poemele incluse în *Spleen şi ideal* ilustrează diversele forme ale unei angoase existenţiale, ale acelui sentiment de plictiseală şi dezgust (denumit prin cuvântul de origine engleză „*spleen*"). Descoperiţi în structura sintactică a unuia dintre aceste poeme semnele unei progresive degradări.

IMAGINEA POETULUI PUR

• Marcat în mod hotărât de Edgar Allan Poe, de la care deprinde din tinereţe gustul unei tehnici savante în elaborarea textului poetic, **Stéphane Mallarmé** (1842–1898) continuă acea „operă de magie sugestivă căreia i se consacrase Baudelaire" (Marcel Raymond). Reprezentând, în comparaţie cu Verlaine, „ambiţia intelectualistă şi luciditatea compoziţiei, Mallarmé a trăit în poezia sa exclusiv (sau aproape) o *aventură* poetică, în sensul intelectual al cuvântului. Autor al unei singure culegeri de *Poezii complete* (1887), din care mai cunoscute s-au dovedit poemele *Herodiada*, *Evantaiul, După-amiaza unui faun*, *Briză marină*, *Mormântul lui Edgar Poe* etc., Mallarmé „duce depersonalizarea poeziei până la limitele ultime ale unui intelectualism glacial, pornind de la premisa că limbajul obişnuit, utilitar şi vulgar, este insuficient şi cu totul impropriu poeziei, care are nevoie în schimb de un «limbaj esenţial»" (Ovidiu Drimba).

Văzând în poezie aventura spirituală prin excelenţă, Stéphane Mallarmé dezvoltă independent ideea misiunii poetului, dator să năzuiască spre absolut. Alunecarea spre inexprimabil, spre neant („*După ce am găsit neantul, am găsit Frumosul!*") constituie expresia dorinţei de a atinge şi formula corespondenţele, tainele ce leagă formele aparente ale fenomenalităţii de actele spiritului. Gândirea teoretică a lui Mallarmé a fost însoţită de o teorie a limbajului poetic.

„A numi un obiect, scria acesta, înseamnă a răpi trei sferturi din farmecul poemului, care este astfel construit încât să se dezvăluie puţin câte puţin; a-l sugera, iată visul. A scrie poeziile înseamnă a reînnoi atât de mult actul original de creaţie a limbii, încât exprimarea să fie mereu o exprimare a inexprimatului."

Muncă independentă

• La prima vedere, poemele lui Mallarmé evidenţiază o excepţională stăpânire de către scriitor a materiei sale. „Micile lui compoziţii desăvârşite, observa P. Valery, se impuneau ca nişte modele de perfecţiune, într-atât de sigure erau legăturile dintre cuvinte, dintre versuri, dintre mişcare şi ritm."

Formulaţi o judecată de valoare asupra poeziei reproduse pe coloana alăturată, urmărind versificaţia şi încărcătura poetică a cuvintelor şi a relaţiilor dintre ele.



Edouard Manet, *Portretul lui Stéphane Mallarmé*

Stéphane Mallarmé
■ ALT EVANTAI

O, visătoareo, ca vreodată
Să mă cufund în pur încânt,
Tu aripa-mi în mână cată
S-o ţii prin iscusit cuvânt.

Răcoare de amurg te-ncinge
Cuprinsă, când, de zbateri noi
Bătaia prizonieră-mpinge
Cu grijă, zarea, înapoi.

E-ameţitor! în înălţime
Tremură spaţiul: un sărut
Care, nebun că-i pentru nime,
Nu piere deşi n-a-nceput.

Simţi raiul cel cuprins de furii
Precum un râs din vremi trecute
Curgându-ţi dintr-un colţ al gurii
În fundul unanimei cute!

Sceptru de roze ţărmuri bete
Stând peste aurul de seară,
Zbor alb de tine pus: pecete
Peste-o lucire de brăţară.

(Traducere de Al. Philippide)

■ Stéphane Mallarmé
VEDENIE

Se-ntristase luna. Albi serafimi plângând
Cu-arcuşu-n mâini, prin somnul florilor curgând
Scoteau din cupa tăinuită a-mbolnăvitelor viole
Suspine de cristal prelinse pe-azurul micilor corole.

Era sfinţita zi a-ntâiului sărut
Şi visul crud din suflet mi-a păscut
Sorbind din plin balsamul tristeţelor păgâne,
Ce fără de regrete în veci de veci rămâne.

În inima din care un suflet a cules
Un vis. Şi rătăcind cu ochii în eres,
Deodată-mi apăruşi în faţă pe strada largă şi pustie
Svârlind prin umbrele-nserării, înfiorări de veşnicie.

Da, am ştiut; erai aceeaşi zână
Care-n copilărie mi-erai în somn stăpână.
Atunci din mâna-ntredeschisă cerneai pe visele-mi curate
Ninsoarea albelor buchete de stele mari şi parfumate.

(Traducere de M. Ivănescu şi S. Mărculescu)

■ Stéphane Mallarmé
EVANTAIUL

Neavând parcă drept limbaj
Nimic decât o zbatere spre ceruri,
Viitorul vers se desface
Din lăcaşul său prea preţios.

Aripă, încet de tot, solie,
Acest evantai, dacă e el,
Acelaşi prin care îndărătul
Tău vreo oglindă a lucit.

Limpede unda din nou va coborî,
Izgonită în fiecare fir.
Un pic de invizibil cenuşă,

Singura ce m-ar mâhni,
Mereu astfel se apără,
În mâinile tale nicicând trândăvie".

(Traducere de M. Ivănescu şi S. Mărculescu).

Dovediţi-vă creativitatea!

1. Creator al unui limbaj poetic autonom, „esenţial", diferit de limbajul pur şi simplu comunicativ, Mallarmé nu subordonează poezia muzicii, apreciind că poezia îşi are de fapt o muzică a ei, nu una exterioară, ci una derivată din sensul cuvântului şi dintr-o sintaxă cu totul personală. Încercaţi să interpretaţi impresia de ansamblu creată de culorile pe care le desfăşoară imaginile poeziei *Vedenie*.

2. Găsiţi mai multe explicaţii posibile pentru titlul poemului *Vedenie* de St. Mallarmé.

3. „Apropiindu-se de organismul depozitar al vieţii, cuvântul, spune Mallarmé, oferă în vocalele şi diftongurile lui un fel de carne." Identificaţi, în poezia *Evantaiul*, imaginile în care cuvintele deţin, prin deplina lor eficacitate, forţa de a evoca echivalentă magiei şi vrăjitoriei, acea „magie sugestivă" sau „vrăjitorie evocatoare", după expresiile lui Baudelaire.

4. Devenind exclusiv sugestivitate şi „artă îndelung meditată a creării unui limbaj propriu" (Ovidiu Drimba), opera lui Mallarmé reprezintă edificiul cel mai abscons pe care lirica modernă l-a ridicat vreodată.

Descoperiţi această idee în poemul intitulat *Mormântul lui Edgar Poe*:

„Precum vecia-n fine-n El însuşi ni-l arată,
Poetul înteţeşte cu vârful spaimei mut
Secolul său în spaimă de-a nu fi cunoscut
Că moartea triumfase în vocea lui ciudată!"

(Traducere de Şt. Aug. Doinaş)

5. Ilustrând o excepţională stăpânire de către scriitor a materiei sale, poemele lui Mallarmé „se impuneau ca nişte modele de perfecţiune, într-atât de sigure erau legăturile dintre cuvinte, dintre versuri, dintre mişcare şi ritm" (Marcel Raymond).

Citiţi, în acest sens, poezia *Briză marină* de St. Mallarmé, motivând maniera în care sunt sugerate următoarele aspecte:

a) motivaţiile călătoriei – forme de refuz ale prezentului (refuz al senzualităţii, al culturii, al contextului familiar);

b) călătoria visată: libertatea păsării, descoperirea exotismului, chemarea necunoscutului;

c) călătoria, metaforă a inspiraţiei: trecerea din vis la realitatea evocată, crearea poemului.



Rimbaud (detaliu dintr-un tablou de Henri Fantin-Latour)

TENTAŢIA ABSOLUTULUI

• Opera lui **Arthur Rimbaud** (1854–1891), „copilul teribil al simbolismului”, reprezintă în poezia franceză o tentativă de a atinge inexprimabilul, întruchipat în ceea ce poetul numeşte *Verbul*, *Cuvântul*, *Logosul*. Prin versurile din volumul *Un anotimp în infern* (1873), Rimbaud creează un limbaj apt să exprime rătăcirile şi experienţele unui revoltat neîmplinit. Alchimia verbului determină *halucinaţia* cuvintelor, invenţiile verbale ar poseda puterea necunoscută de a metamorfoza lumea. „Memoria şi simţurile nu vor mai fi decât hrana impulsului tău creator”, se adresa Rimbaud poetului necunoscut. Efortul de a-şi modifica viaţa — timp de zece ani, a trăit aventuri incredibile în Java, în Orientul Apropiat şi în Africa — eşuează identic: aventura exotică îi va aduce sfârşitul pretimpuriu. Deşi părăsise poezia, în jurul anului 1885 gloria lui era enormă: noile generaţii îl idolatrizau.

• „Poet al revoltei contra întregii ordini existente” (Ovidiu Drimba), Arthur Rimbaud exprimă în poezia sa dorinţa imensă de libertate ca exaltare a vieţii.

1. Descoperiţi, în versurile de mai jos, aceeaşi trăire plenitudinară şi „dorinţa de smulgere din meschinul cotidian, de plecare spre alte zări”.

În seri de vară-albastre, porni-voi pe cărare,
Călcând firave ierburi, de grâne ciugulit;
Visând, cu glezna prinsă de proaspăta răcoare,
În mers să-mi scalde vântul, vreau, capul dezgolit!
(Din *Senzaţie*)

Porneam, vârându-mi pumnul în buzunarul rupt,
Şi însuşi pardesiul părându-mi ideal.
Sub ceru' înalt, o, muză, ţi-era supus feal;
O, ce iubiri, ce mândre, în visu-mi întrerupt…
(Din *Boema mea*)

2. Stabiliţi în ce măsură poemul *Corabia beată* prefigurează, în modul cel mai adecvat, elemente ale poeticii lui Rimbaud, citind ultimele două strofe ale acestui poem:

De mai doresc vreo apă din Europa-i parcă
Băltoaca neagră, rece, pe care-n asfinţit
Un trist copil, pe vine ciucit, împinge-o barcă
Plăpândă ca un flutur de mai, abia ivit.

O, nu mai pot să lunec prin vraja voastră, valuri
Menite cărăuşii bumbacului să fiţi,
Nici să înfrunt trufia drapelelor, pe maluri,
Nici să plutesc sub ochii pontoanelor, cumpliţi!
(Traducere de I. Frunzetti)

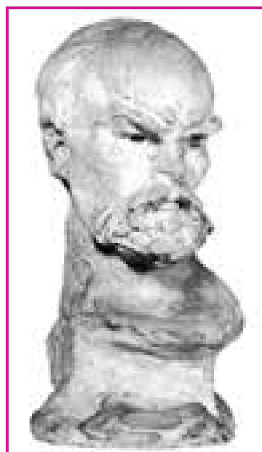
LIRISMUL POST-BAUDELAIRIAN

• **Paul Verlaine** (1844–1896), care debutase în umbra parnasienilor cu *Poèmes saturniens* (1866), *Poeme saturniene,* şi-a restructurat cu *Arta poetică* viziunea despre poezie. Elaborată între anii 1871–1874 şi inclusă în volumul *Odinioară şi altădată,* poezia a echivalat cu o revelaţie pentru cercurile literare. Verlaine expunea tehnica utilizată în versurile ulterioare debutului şi, indirect, polemiza cu idealul liric parnasian. Asemenea muzicii, observa poetul, lirica năzuieşte nu spre exactitatea expozitivă, ci către imprecizia sugestiei. Pentru a o realiza, Verlaine a recurs la versul impar de 9, 11 şi 13 silabe, deoarece noul ritm, mai melodic, scos de sub preceptele retoricii clasice, trebuia să transcrie inflexiunile vocii, să fie confidentul sufletului omenesc în desfăşurarea sa. Versul impar de 11, 9 şi 5 silabe îl va folosi şi Al. Macedonski în poemul *Întâiul vânt de toamnă*, inclus în volumul *Poezii* (1882).

„Precursor şi primul reprezentant al curentului simbolist” (Ovidiu Drimba), Paul Verlaine scrie o poezie făcută din senzaţii vagi, din visuri inconsistente, din tristeţi nelămurite ori îngrijorări obscure, cu peisaje din tonuri estompate, unde domină „nuanţa şi nu culoarea”.

Paul Verlaine

■ CÂNTEC DE TOAMNĂ



Verlaine
(bust de Niederhaüsern-Rodo)

Prelung suspin
Ca de vioară,
Răneşte greu
Sufletul meu
Şi mă-nfioară.
. . . .
Şi singur sunt
În asprul vânt
Care mă poartă
De păr acu'
Asemenea cu
O frunză moartă.

(Traducere: C. Georgescu)

Aprofundare

1. Descoperiţi, în *Cântec de toamnă* de Paul Verlaine, efectele muzicale ale versurilor, rezultate din repetiţii de cuvinte, din folosirea refrenului sau a vocalelor repetate în mod obsedant.

2. Analizaţi câmpul lexical al suferinţei: simptomele, cauzele şi natura celei resimţite de poet.

3. Deduceţi efectele toamnei asupra sensibilităţii poetului. În ce manieră se face progresia de la o strofă la alta?

4. Analizaţi muzicalitatea poeziei lui Verlaine, studiind metrul, ritmul, figurile de stil, efectele armoniei.

5. Citiţi poemul intitulat *Artă poetică*. Puneţi în evidenţă cele trei mişcări ale textului, precizând natura şi tema cerinţelor poetice enunţate de Verlaine.

Influenţa simbolismului

„Prin noutatea principiilor poetice propuse şi prin modurile proprii ale principalilor săi exponenţi, simbolismul a exercitat cea mai largă influenţă asupra liricii moderne.

În Franţa, Verlaine – a cărui poetică nu era fondată pe principii revoluţionare – s-a bucurat de un prestigiu de durată relativ scurtă (aproximativ până în primul deceniu al secolului XX). În această perioadă însă este evidentă influenţa sa asupra lui Moréas sau Samain. Imaginea lui Verlaine întemniţat l-a urmărit şi pe Oscar Wilde când a scris vibranta *Baladă a închisorii din Reading*.

Mallarmé a avut de la început admiratori fervenţi, printre care nume ilustre ca Paul Valéry sau André Gide (salonul lui Mallarmé era frecventat şi de străluciţi poeţi străini, ca O. Wilde sau Stefan George). În afara acestora, principiile poetice mallarméene au fost preluate de poeţi dintre cei mai mari ai secolului nostru, adevăraţi fii ai săi spirituali: T. S. Eliot, Jorge Guillén, G. Ungaretti.

Poetica lui Rimbaud a fecundat o altă linie a poeziei moderne: poezia viziunii halucinatorii, a evadării concepute ca marea aventură a spiritului, ceea ce întâlnim, printre alţii, la poeţi de mărimea unor Emily Dickinson sau Dylan Thomas. T. S. Eliot scrie versuri în limba franceză după modelul *Corăbiei bete*. Paul Claudel declară că a fost convertit în urma lecturii *Iluminărilor*. (...)

Vastă şi importantă a fost şi influenţa celorlalţi reprezentaţi ai simbolismului.

«*Şcoala romană*» (F. Moréas) a fost printre direcţiile care au determinat drumul creaţiei lui D'Annunzio şi, într-o măsură, a lui Valéry. Jules Laforgue şi Albert Samain stau la punctul de plecare al poeziei «fantezităilor» şi, respectiv, al «intimismului»; în acelaşi timp, ambii au furnizat motive şi procedee poeţilor «crepusculari» italieni. (...)

În România, primele pătrunderi şi influenţe simboliste sunt legate de numele lui Al. Macedonski, care a avut relaţii cu poeţi şi teoreticieni simbolişti, a colaborat la organul simboliştilor belgieni „La Wallonie", în notele sale citează poeţi simbolişti şi dezvoltă idei în concordanţă cu ale acestora, în poeziile sale se pot detecta urme ale lui Verlaine, Laforgue şi Samain. În plus, Macedonski teoretizează şi practică versul liber, instrumentalismul, sinestezia, precum şi îndrăzneţe artificii grafice, anticipând *Caligramele* lui Apollinaire."

(Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. 2, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 1997)

În loc de concluzii

• Un ferment constitutiv al simbolismului l-a reprezentat ceea ce istoricii literari francezi numesc *spiritul decadent*, întruchipat în jurul anilor 1880 de poezia lui Tristan Corbiere, Maurice Rollinat (poetul preferat al lui G. Bacovia), Charles Cross, Jules Laforgue ş.a. Fascinaţi de confesiunile lui Baudelaire din *Paradisurile artificiale*, decadenţii au urmărit înlăturarea poeticii parnasiene prin discreditare. Ei au dezarticularizat versul, au introdus jocul de cuvinte, expresiile limbajului standard, refrenul popular, visul, cu scopul de a demonstra că literatura poate fi considerată o experienţă. În fapt, atitudinea lor echivala, în spiritul epocii, cu o revoltă împotriva platitudinii.


Nicolae Grigorescu, *Aşteptându-l*

PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ŞI CLASICISMULUI

POEZIA EROSULUI RURAL

George Coşbuc – NUMAI UNA!

Pe umeri pletele-i curg râu –
Mlădie, ca un spic de grâu,
Cu şorţul negru prins în brâu,
O pierd din ochi de dragă.
Şi când o văd, îngălbinesc;
Şi când n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar când merg alţii de-o peţesc,
Vin popi de mă dezleagă.

La vorbă-n drum, trei ceasuri trec –
Ea pleacă, eu mă fac că plec,
Dar stau acolo şi-o petrec
Cu ochii cât e zarea.
Aşa cum e săracă ea,
Aş vrea s-o ştiu nevasta mea;
Dar oameni răi din lumea rea
Îmi tot închid cărarea.

Şi câte vorbe-mi aud eu!
Toţi fraţii mă vorbesc de rău,
Şi tata-i supărat mereu,
Iar mama, la icoane,
Mătănii bate, ţine post;
Mă blestemă: „De n-ai fi fost!
Eşti un netot! Ţi-e capul prost
Şi-ţi faci de cap, Ioane!"

Îmi fac de cap? Dar las' să-mi fac!
Cu traiul eu am să mă-mpac
Şi eu am să trăiesc sărac,
Muncind bătut de rele!
La fraţi eu nu cer ajutor,
Că n-am ajuns la mila lor –
Şi fac ce vreau! Şi n-am să mor
De grija sorţii mele!

Mă-ngroapă fraţii mei de viu?
Legat de dânsa, eu să ştiu
Că am urâtei drag să-i fiu?
Să pot ce nu se poate?
Dar cu pământul ce să faci?
Şi ce folos de boi şi vaci?
Nevasta dacă nu ţi-o placi,
Le dai în trăsnet toate!

Ori este om, de sila cui
Să-mi placă tot ce-i place lui!
Aşa om nici vlădica nu-i
Şi nu-i nici împăratul!
Să-mi cânte lumea câte vrea,
Mi-e dragă una şi-i a mea:
Decât să mă dezbar de ea,
Mai bine-aprind tot satul!

(George Coşbuc, *Poezii*. Prefaţă, tabel cronologic şi glosar de Gavril Scridon, Bucureşti, Ed. Albatros, 1987)

TEXT ŞI INTERPRETARE

Situare contextuală

• Inclusă în volumul *Balade şi idile* (1893), poezia *Numai una!* este reprezentativă pentru viziunea artistică a lui G. Coşbuc asupra manifestărilor erotice ale tinerilor îndrăgostiţi.

Poezia *Numai una!* se încadrează în creaţiile lirice de dragoste, în care, pornind „de la situaţii reale de viaţă" (T. Vianu), G. Coşbuc prezintă procesele ciclice ale existenţei ţărăneşti, „tiparele" străvechi ale unui mod de viaţă, perechi de personaje tipice ale colectivităţii, vechi mentalităţi şi obiceiuri, un model tradiţional, greu de depăşit.

Raportându-se critic la relaţia poetului cu tradiţia, N. Manolescu reţine faptul că, pentru Coşbuc, „viaţa satului, folclorul, obiceiurile, credinţele religioase şi ceremonialurile – toate sunt tratate ca izvoare posibile, ca teme, din ele tradiţionaliştii făcându-şi imaginile, adică universul."

(N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1996)

În idile, Coşbuc este rapsodul iubirii de la ţară, cântând sentimentul în tipare ancestrale, fără a se lăsa copleşit de bogăţia şi varietatea materialului folcloric, eliminând ce i se pare irelevant şi păstrând tipicul. Universul său erotic se detaşează de pitorescul excesiv al creaţiei populare, păstrându-i numai spiritul, îngemănat însă armonios cu optimismul său robust. În acest sens, idila de sorginte clasică îl prinde cel mai bine pe G. Coşbuc, poet înseninat în gânduri şi echilibrat sufleteşte.

Idila coşbuciană

• În idilă, Coşbuc realizează o monografie a erosului, cu note şăgalnice, pe un ton de joacă, dar şi cu incantaţiile specifice solemnităţii. Idila coşbuciană are puncte comune cu poezia noastră populară, petrecându-se într-un cadru natural plin de lumină şi de viaţă, remarcabil prin urmărirea naturii umane, a comportamentului tânărului îndrăgostit. Dragostea este înfăţişată monografic, de la primele înmuguriri ale ei, la fata tânără din *La oglindă,* trecând prin jocurile sublimate din *Spinul* şi *Scara,* până la spectacolul nupţial din *Nunta Zamfirei*. „Eroii" idilei sunt figuri tipice ale universului ţărănesc, încât şi aici se poate vorbi de un lirism obiectiv, exponenţial. Fata din *La oglindă*, ca şi Florica din *Zburătorul* lui Heliade Rădulescu, este în faţa primelor manifestări ale instinctului erotic, care-i creează o anumită stare de confuzie. Nimic metafizic în idilă, fiindcă gesturile şi limbajul perechii fac parte din sfera cotidianului, a firescului uman. Realizate dramatic, aceste idile iau forma unor „scenete" populare, în care gesturile şi materialul lingvistic s-au tras în tipare, dobândind caracter hieratic: *„Pocnind din bici pe lângă boi,/ În zori de zi el a trecut/ Cu plugul pe la noi/ Şi de pe bici l-am cunoscut/ Şi cum ţeseam, nici n-am ştiut/ Cum am sărit şi m-am zbătut/ Să ies de la război."* (*Pe lângă boi*) Orele iubirii bat ritmul biologic al perechii populare la adolescenţă şi orice încercare de neîncadrare în legile firii aduce necazul (*Numai una!*).

Dragostea se manifestă prin gesturi ludice, de o mare ingenuitate (*Spinul*), iar, alteori, fata îşi strigă, din disperare, necazul pe toate drumurile, stingându-şi focul de la inimă (*Nu te-ai priceput*). În idila coşbuciană, erosul îşi destramă visurile, fiind proiectat în prezentul cotidian, având relaţii cu socialul, cu tradiţia. Apar diferenţieri sociale în sat, chiar dacă acestea sunt proiectate numai în psihologie. Cele mai multe idile se desfăşoară monologic, dar cu intervenţii pline de ingenuitate ale partenerului. Multe poezii refac astfel procesele tipice ale erosului rustic, impresionând prin materialul psihologic şi concreteţea gesturilor (*Rea de plată*, *Nu te-ai priceput*). „Mişcările sufletului, observă Zoe Dumitrescu-Buşulenga, nu sunt prea multe, oamenii satului sunt adânci şi simpli, gesturile lor tradiţional previzibile, anecdotica nu prea variată. (...) Jocul dragostei este un fel de rit natural, îndeplinit cu o şăgalnică participare şi rezervă de către fete şi flăcăi." Totul se proiectează astfel într-un spectacol „inventat", deci regizat, obiectivat, de la ceremonial la feerie. Descoperim în idilele lui Coşbuc o viziune realist-populară despre dragoste, văzută, natural, ca „un epicentru al cosmosului rural". (Octav Şuluţiu) Astfel, Coşbuc creează idila în ordine clasică, evidenţiind natura robustă a sentimentului. În „peisajul moral", afirmă Vl. Streinu, „întregul erotism coşbucian, ca un just complement al peisajului în care se desfăşoară, are acest farmec de elementaritate".

Semnificaţii generale

• Poezia *Numai una!* este alcătuită din şase strofe de câte opt versuri. Prin intermediul lor, poetul reface procesele tipice ale erosului rustic, impresionând prin trăirile şi concreteţea gesturilor unui tânăr îndrăgostit şi neînţeles de întreaga colectivitate sătească.

1. Delimitaţi, în succesiunea lor, cele mai semnificative secvenţe ale reacţiilor flăcăului.

2. Încadraţi tematic poezia *Numai una!* în ansamblul creaţiei lirice a lui G. Coşbuc.

3. Daţi alte cinci exemple de poezii semnificative pentru viziunea poetului asupra iubirii.

Idila ca specie literară

• G. Coşbuc creează idila în ordine clasică, evidenţiind natura robustă a sentimentului. Chiar în poeziile iubirii neîmpărtăşite (*Cântecul fusului*, *Fata moralului*, de exemplu), fata are tăria să-şi spună durerea, fără să se închidă în sine.

• *Idila* reprezintă o specie a genului liric, o creaţie artistică din sfera poeziei bucolice, în care sunt prezentate, în formă optimistă sau idealizată, viaţa şi dragostea în cadrul rustic.

• Gesturile nu sunt instinctuale, ci „căutate”, fiindcă *eul-subiect* urmăreşte încadrarea într-o anumită spiritualitate şi într-un comportament străvechi. Multe gesturi, în implicaţiile lor, au ceva de ritual, de sărbătoresc, aşa încât idilele, în diverse cazuri, sunt adevărate feerii.

„Necazul” flăcăului se desfăşoară şi se exprimă ritualic, deci, după un scenariu bine cunoscut. „Ruptura” dintre flăcău şi părinţi amplifică şi mai mult credinţa într-o mentalitate sănătoasă, supraindividuală.

• Insistând asupra acestor aspecte ale liricii lui G. Coşbuc, Petru Poantă relizează o comparaţie între „codul eroticii lui Coşbuc” şi al altor timpuri, cu mult mai îndepărtate, cu diferenţa că alcovului i se substituie pridvorul autohton, iar «curţii» palatului i se substituie un mediu natural. Coşbuc transpune psihologia secolului galant într-un spaţiu deschis, bucolic în liniile sale fundamentale. «Filosofia» sa constă esenţial în provocarea plăcerii. Timpul «mitic» în care trăieşte omul său e clipa. Toate idilele coşbuciene sunt veritabile *strategii* întru realizarea acestui scop. Se simte în ele un «libertinaj» de bun simţ şi o senzualitate considerabilă; ceva de un farmec aparte, între instinctul raţionalizat şi joc.” (*Poezia lui George Coşbuc*)

În idilă, reprezentarea lucrurilor se face la un mod lirico-epic, recurgându-se adesea şi la forma dialogului. Scrisă la persoana I, poezia are rol de reprezentativitate, dezvăluind lirismul obiectiv al poetului.

Lirismul obiectiv

• *Lirism narativ*. Reprezentat de o serie de secvenţe de factură epică, a căror dispunere se apropie de momentele obişnuite ale unei situaţii narative.

• Cele mai multe dintre textele lirice din erotica lui G. Coşbuc sunt organizate sub forma unei dramatizări în interiorul unei *scenete poetice*.

• *Lirismul subiectiv:* vocea lirică devine expresia trăirilor individuale ale poetului.

• *Lirismul obiectiv:* eul liric aparţine unei colectivităţi umane, altei individualităţi decât vocea poetului însuşi.



Năzuinţa la fericire prin dragoste

1. Ce aspecte de ordin social declanşează, în poezia *Numai una!*, mânia feciorului?

2. Reacţiile tânărului sunt înţelese ca o consecinţă directă a „ieşirii” celorlalţi din tradiţie, din norma populară – iubeşti pe cine-ţi place.

Daţi exemple de alte poezii, din ciclul idilelor lui Coşbuc, care să se fi născut din acelaşi sentiment precum *Numai una!*

3. Multe dintre aceste idile se desfăşoară monologic, dar cu intervenţii de mare ingenuitate ale partenerului.

Argumentaţi, cu elemente corespunzătoare din text, că *Numai una!* păstrează, în linii generale, trăsăturile caracteristice ale acestui mod de organizare.

4. Caracterul monologic al poeziei (de data aceasta, flăcăul este confidentul auditoriului) relevă „chinurile” dragostei tânărului care vrea întemeierea căsniciei, trecând peste toate opreliştile. Selectaţi versurile care exprimă complexa stare sufletească trăită de flăcău.

5. Poezia începe cu un portret al fetei iubite, văzută ca o „icoană”, precum Zamfira din cunoscutul poem *Nunta Zamfirei*. Notaţiile etnografice realiste, comparaţiile de ordin naturist creează un portret ideal al fetei de la ţară.

Ce semnificaţie acordaţi prezenţei, în primele versuri, a acestui portret fizic, în stil tradiţional, cu elemente menite să-i releve fetei iubite şi o anumită psihologie a superiorităţii morale?

6. Problema conflictului e aceeaşi ca-n *Duşmancele*: flăcăul o iubeşte pe fata săracă, dar părinţii şi rudele i-o impun pe cea urâtă, dar bogată. Comentaţi versurile relevante pentru capacitatea poetului de a obiectiva gesturile şi limbajul, de a sublima, în ordine populară, faptul iubirii.

7. Numiţi cel puţin două caracteristici care dovedesc apartenenţa poemului la lirismul obiectiv.

8. Exprimaţi-vă părerea asupra următoarei afirmaţii a criticului Petru Poantă, cu privire la semnificaţiile limbajului poeziei lui G. Coşbuc: „Limbajul renunţă la uzanţe, la figuri, se deschide spre expresivitatea limbii vorbite, mai mult, spre concordanţa între expresie şi gândire. Limbajul poeziei va fi de aceea foarte amestecat, realist în esenţă. Nu va mai apela la «stilul înalt», clasic. El se întoarce la expresivitatea «proverbială», sentenţioasă, extrasă dintr-o vocaţie poetică naturală.”

• „Idila formează însă partea cea mai originală şi mai specifică pentru întreaga operă poetică a lui George Coşbuc. Dragostea rurală, aşa cum o înregistrează idilele coşbuciene, mărturiseşte, din plin, forţe sufleteşti inepuizabile şi caractere puternice, primitive, nepângărite de formele civilizaţiei urbane. Iubirea este urmărită în toate fazele ei, de la criza puberală până la împlinire, cu variate trepte de bucurie sau tristeţe, de fericire sau durere – cu cochetărie inocentă, ingenuă, cu jocuri copilăreşti sau nevinovate maliţiozităţi – ajungând uneori până la cele mai zguduitoare drame." (G. Scridon)

„Prin George Coşbuc, poezia românească se îmbogăţeşte cu noi sectoare tematice, lirismul se obiectivează, devenind, după expresia lui Călinescu, «reprezentabil», formele de expresie cultivate se înmulţesc în chip substanţial, orchestraţia prozodică, întemeiată pe alternări de ritmuri şi euforii, cunoaşte un maestru neegalat. Poet al soarelui, al verii, al energiilor nesecate, al nădejdilor, mâniilor şi bucuriilor colective, păstrând necontenit în memorie imaginea ţinuturilor natale, G. Coşbuc înscrie în istoria literaturii noastre unul dintre capitolele cele mai luminoase." (Aurel Martin)



Ştefan Dimitrescu, *Femei lucrând la război*

Lirica rolurilor

1. Neliniştile personajelor sunt cuminţi, fără izbucniri, fiind mai mult „o joacă" a privirilor.

Poetul se asimilează acestor personaje, exprimând sentimente care nu sunt propriu-zise ale sale. Ilustraţi, prin exemple potrivite, această complexitate de stări şi ipostaze sufleteşti.

2. Comentaţi rolul elementelor de portret fizic şi moral în descrierea fetei iubite:

„Pe umeri pletele-i curg râu,
Mlădie ca un spic de grâu,
Cu şorţul negru prins în brâu,
O pierd din ochi de dragă."

3. Descrieţi reacţiile sufleteşti aprinse prin care este evocat orgoliul nemăsurat al posesiunii trăit de flăcău:

„Şi când o văd, îngălbenesc,
Şi când n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar când merg alţii de-o peţesc,
Vin popi de mă dezleagă."

4. Comentaţi semnificaţia poetică a cuvintelor şi expresiilor populare în refacerea discursului liric: *„o pierd din ochi"; „vin popi de mă dezleagă"; „peţesc" etc.*

Liric şi dramatic

1. Explicaţi în ce mod sugerează versurile de mai jos o anumită conduită comportamentală a tânărului îndrăgostit:

„La vorbă-n drum, trei ceasuri trec,
Ea pleacă, eu mă fac că plec,
Dar stau acolo şi-o petrec
Cu ochii cât e zarea."

2. Argumentaţi în ce măsură izbucnirea „conflictului" dintre flăcău şi familie devine reprezentativă pentru atmosfera satului:

„Şi câte vorbe-mi aud eu!
Toţi fraţii mă vorbesc de rău,
Şi tata-i supărat mereu,
Iar mama la icoane,
Mătănii bate, ţine post."

3. Caracteristic idilei este dramatismul creat prin inserţia dialogului şi a monologului care dau oralitate stilului. Dincolo de cântecul ca o mângâiere a fetei care îşi exprimă durerea, în unele idile coşbuciene predomină gestica „personajului", dramaticul:

„Mă blestemă: – De n-ai fi fost!
Eşti un netot! Ţi-e capul prost
Şi-ţi faci de cap, Ioane."

Comparaţi aceste forme de exprimare a sentimentelor cu alte imagini asemănătoare din poezia erotică a lui G. Coşbuc.

Elemente de versificaţie

• Poet cu un deosebit cult pentru prozodie, Coşbuc a adaptat în poezia românească ritmuri clasice şi neoclasice prin intermediul literaturii germane, din care poetul a tradus şi a preluat cultul frumosului, forma îngrijită, melodioasă, ireproşabilă prin aspectul ei prozodic. „Coşbuc are predilecţia arhitectonică a strofei”, spune Octav Şuluţiu, strofele poemelor sale au „o perfectă unitate semantică şi muzicală” (Gh. Bulgăr). Vl. Streinu aminteşte „de excelenţa versului”, de „modul suveran al versificaţiei”, iar mai înainte, Ov. Densusianu intuia în poeziile lui Coşbuc „un model de limbă românească bine cernută şi aleasă.”

• Clasică la Coşbuc este grija pentru formă, astfel încât demersul creator vine şi din dorinţa acestuia de a se integra şi de a respecta tiparele clasice ale versificaţiei.

Maniera clasicizantă de care vorbea Mircea Scarlat în *Istoria poeziei româneşti* (vol. II, 1984), referindu-se la creaţia lui Coşbuc, nu înseamnă numai o privire solară asupra existenţei colective, ci şi expunerea în tipare a unei expresii artistice populare. Mişcarea sau nemişcarea, contemplaţia sau efuziunea lirică presupun o anumită angajare a poetului pentru „a prinde” ritmul prielnic exprimării artistice. Cuvântul neaoş, expresia idiomatică aspiră la universalitate prin ştiinţa poetului de a face din universul sonor o autentică metaforă. Luate singure, scoase din contextul poetic, acestea n-ar însemna nimic sau ar fi, în cel mai bun caz, o însumare de notaţii etnografice, cu false străluciri, aşa încât ele devin un document sufletesc într-o creaţie în care disponibilităţile psihologice ale unei colectivităţi întră, cu necesitate, în arta sa poetică.

• Consecvent traducător al literaturii clasice, Coşbuc şi-a manifestat înclinaţia spre forma îngrijită, ca un Horaţiu altădată, rupând ritmurile versurilor, îngemânând măsuri aşa încât varietatea stilistică presupune şi acest mod de aranjament strofic.

Varietatea ritmică, prozodia bogată, fluenţa rostirii, recuperarea unui lexic străvechi pus în modele clasice relevă „geniul” lingvistic al lui Coşbuc, care a impus în versificaţia românească un stil inimitabil.

Experimentând ritmuri şi metrici foarte variate, Coşbuc ne sugerează existenţa unor ritmuri şi sonorităţi potenţiale în structura cea mai adâncă a limbii noastre, pe care poetul nu face decât să le actualizeze.

Elemente de stil şi limbaj

1. Precizaţi efectul stilistic generat de frânturile de ritm, de repetiţiile sau perturbările de topică din poezia *Numai una!* de G. Coşbuc.

2. Remarcaţi preocuparea poetului faţă de evidenţierea unei anumite stări de spirit. Argumentaţi efectul stilistic generat de interogaţiile şi exclamaţiile retorice.

În acest spirit, D. Micu evidenţiază alte caracteristici ale idilei lui G. Coşbuc: „Alta e natura emoţiei pe care o încercăm. Emoţia vine din revelaţie. În cutare flăcău sau fată descoperim o lume, o umanitate. Lumea sănătoasă, robustă – înfiorata bucurie a descoperirii, a cunoaşterii – aceasta e starea lirică. George Coşbuc este creatorul unui lirism revelatoriu.”

3. G. Coşbuc este un artist neîntrecut în versificaţie. Vladimir Streinu consideră că la Coşbuc „tehnica versificaţiei este copleşitoare. Bogăţia ritmurilor, raritatea, felurimea şi perfecţiunea lor fac din Coşbuc un poet unic la noi.”

Stabiliţi modul de organizare a versurilor în poezia *Numai una!* de G. Coşbuc.

4. Realizaţi scurte aprecieri de natură prozodică (ritmul, măsura, organizarea versurilor) privind poeziile lui G. Coşbuc.


George Coşbuc (1866–1918)

Fişier bibliografic

Dumitru Micu, ***George Coşbuc,*** Bucureşti, 1966; Marin Mincu, ***Repere***, Bucureşti, 1977; Ion Negoiţescu, ***Alte însemnări critice,*** Bucureşti, 1980; Petru Poantă, ***Poezia lui George Coşbuc,*** Cluj-Napoca, 1976; ***George Coşbuc, poetul,*** Bucureşti, 1994; Gavril Scridon, ***Ecouri literare universale în poezia lui Coşbuc,*** Bucureşti, 1969; Vladimir Streinu, ***Clasicii noştri,*** Bucureşti, 1973.

STILUL ŞI CALITĂŢILE LUI GENERALE (III)

Proprietatea

• Este calitatea generală a stilului care cere să cunoaştem cu exactitate sensurile denotative şi figurate ale cuvintelor, pentru a realiza o unitare adecvată între veşmântul lor semantic, ideile, gândurile şi trăirile psihice exprimate.

Subordonarea cuvintelor cerinţei impuse de proprietate nu exclude folosirea sensului figurat al cuvântului. Valoarea semantică atribuită prin epitet: vocea *caldă*, glas *blând*, privire *glacială*; prin metaforă: *„ochii tăi, ochi de pădure"*; prin oximoron: *„dulce jale"*, *„dureros de dulce"* etc. constituie dovada elocventă a extinderii nelimitate a conotaţiei dincolo de sensul denotativ lexical.

Abaterile de la proprietate

1. Improprietatea. Este o greşeală semantică determinată de necunoaşterea sau greşita cunoaştere a sensului denotativ sau figurat al cuvântului.

Consecinţa imediată este un enunţ eronat, a cărui semantică, incorect utilizată, generează un involuntar comic de limbaj.

În fraza următoare, personajul explică genul neutru, confundând sensul biologic al noţiunii cu sensul ei gramatical:

„... dacă-i calul masculin şi iapa feminină, neutru-i catârul, carele nu-i nici cal, nici iapă, nici măgar: e catâr, adică corşitură de îmbele jenuri..." (Caragiale, *Un pedagog de şcoală nouă*)

2. Contradicţia în termeni. Prin această abatere de la proprietate, vorbitorul alătură, în scris sau oral, cuvinte nepotrivite semantic, incongruente prin sensul lor denotativ. Folosirea lor dezvăluie o insuficientă stăpânire a lexicului.

Contradicţia în termeni se realizează sub următoarele aspecte:

a. Vorbitorul alătură cuvinte cu sens contrar: *„Văd că ceasul staţionează"* (stă).

b. Vorbitorul creează raporturi incompatibile de subordonare semantică: *sticlă de plastic, bicicletă cu trei roţi* etc.

Exerciţii de aprofundare

• Textul unui scriitor cultivat exprimă, prin intermediul imaginilor artistice sau, în celelalte stiluri funcţionale, cu ajutorul raţionamentului, o complexitate de idei, gânduri, trăiri interioare şi cunoştinţe din diversele domenii ale cunoaşterii.

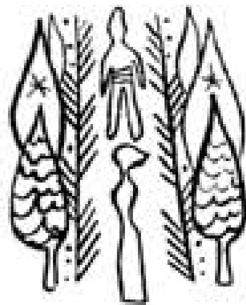
• Să citim, în acest sens, următoarele versuri:

„Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Şi-ncet să te apropii.

Şi dacă stele bat în lac
Adâncu-i luminându-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninându-mi gândul.

Şi dacă norii deşi se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna."

(M. Eminescu, *Şi dacă*...)



Observaţi că toate cuvintele folosite de poet se subordonează noţiunii de proprietate. Nu întâlnim nici o disonanţă între sensul şi ideea exprimată.

1. Încercaţi să decodaţi semnificaţia titlului, care constituie un semnal liric.

2. Catrenele conturează două niveluri lirice: un plan terestru şi un altul cosmic; amândouă sunt organizate pe o figură de stil. O recunoaşteţi?

3. În structura de suprafaţă a textului, fiecare catren conturează câte un moment liric; le sesizaţi?

4. Analizaţi structura sintactică a textului. Fiecare strofă este construită identic: o propoziţie principală, *„Şi e"*, formată din persoana a treia a verbului *„a fi"* la indicativ prezent, una sau două subiective şi o predicativă.

5. Mulţi consideră subordonatele antepuse regentei nu subiective, ci condiţionale. Comparaţi cele două opinii şi formulaţi o judecată personală, plecând de la realitatea textuală. Ca ipoteză de lucru, vă sugeram contragerea subordonatelor în părţi de propoziţie.

6. Care sunt sensurile denotative şi conotative ale cuvintelor: *cutremur, a împăca, înseninând, déşi, luciu.*

7. Fiecare strofă este construită pe un dublu registru verbal. Reliefaţi-le semnificaţia.

8. În structura de adâncime, eul liric are revelaţia absenţei definitive a fetei iubite. Dezvoltaţi ideea.

9. Organizaţi o dezbatere, într-un grup de 4-5 elevi, în care să argumentaţi simetria structurii sintactice a poeziei, originalitatea imaginilor artistice şi expresivitatea limbajului.

Exerciţii de creativitate

• Să ne oprim la o posibilă definiţie a spaţiului sacru:

„Pentru omul religios, *spaţiul nu este omogen*, ci prezintă rupturi şi spărturi; unele porţiuni de spaţiu sunt calitativ diferite de celelalte. Nu te apropia aici, îi spune Domnul lui Moise, «ci scoate-ţi încălţămintea din picioarele tale, că locul pe care calci este pământ sfânt». (*Ieşirea,* 3,5) Există aşadar un spaţiu sacru, deci puternic, semnificativ, şi alte spaţii, neconsacrate, lipsite prin urmare de structură şi de consistenţă, cu alte cuvinte amorfe. Mai mult: pentru omul religios, lipsa de omogenitate spaţială se reflectă în experienţa unei opoziţii între spaţiul sacru, singurul care este real, care există cu adevărat, şi restul spaţiului, adică întinderea informă care-l înconjoară.” (Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*)

Observaţi că proprietatea cuvintelor are aceeaşi însemnătate în toate stilurile funcţionale. Definirea unui concept sau a unei noţiuni impune o rigoare intrinsecă, pentru că funcţionează ca „mecanisme — tipare de recunoaştere”.

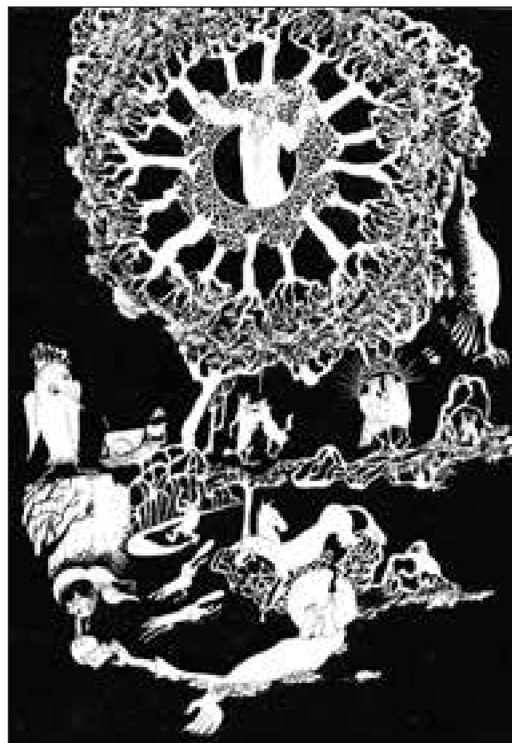
Mircea Eliade imprimă conceptului de „sacru” trăsături extensive şi intensive, prin care permite receptorului să se refere la noţiunea respectivă, să-i cunoască trăsăturile caracteristice şi să-i permită să utilizeze noţiunea în contexte adecvate.

Biserica este un spaţiu sacru, diferit de strada pe care se găseşte; uşa deschisă spre interior marchează o ruptură. Pragul ce desparte cele două spaţii face trecerea dintre lumea profană şi lumea sacră.

1. Când intraţi într-o casă străină sau în propria locuinţă, faceţi un gest reflex instinctiv: vă ştergeţi pantofii pe covoraşul din faţa uşii. Ştiţi pentru ce îl faceţi?

2. Participarea la ritualul slujbei religioase are aceeaşi semnificaţie. Cum o explicaţi?

3. Menţionaţi alte spaţii sacre.


Florin Pucă, *Fantastică*

Activitate independentă

1. Analizaţi semnificaţia cuvintelor improprii din enunţurile următoare:

JUPÂN DUMITRACHE: *„Apoi nu mai era de suferit un asemenea trai. N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună.”*

ZIŢA: *„... mitocanul scoase şicul de la baston pentru ca să mă sinucidă.”*

RICĂ VENTURIANO: *„Sunt într-o poziţiune pitorească şi mizericordioasă şi sufăr peste poate.”*

(Caragiale, *O noapte furtunoasă*)

2. Rescrieţi textele, înlocuind cuvintele improprii cu altele adecvate sensului general al enunţului.

3. Recitiţi versurile următoare:

„Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic
Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic,
Ş-ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot
De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot.”

(Eminescu, *Călin (file de poveste)*)

4. Remarcaţi elementele caracteristice romantismului eminescian.

5. Comentaţi rolul epitetelor adjectivale.

6. Semnalaţi sensurile proprii şi sensurile figurate ale cuvintelor.

7. Precizaţi rolul figurilor de stil existente în text.


Nicolae Dărăscu, *Piaţa Teatrului Naţional pe ploaie*

ORIENTĂRI TEMATICE ÎN ROMANUL INTERBELIC

• Romanul românesc modern este rezultatul procesului de obiectivare a prozei, proces observat de E. Lovinescu. Romanul a fost nevoit să parcurgă în perioada interbelică un drum străbătut în alte literaturi în decurs de un secol, ceea ce explică, într-o anumită măsură, diversitatea tematică a romanului românesc.

Temele abordate de romanul interbelic

1. Lumea rurală este surprinsă în romane precum *Ion*, *Răscoala*, *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *1907* de Cezar Petrescu sau *Baltagul* de Mihai Sadoveanu.

2. Războiul formează substanţa romanelor *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu, *Întunecare* de Cezar Petrescu şi, parţial, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

3. Lumea târgurilor de provincie este evocată în unele dintre romanele lui Sadoveanu – *Însemnările lui Neculai Manea*, *Locul unde nu se întâmplă nimic*, *Apa morţilor* – ori în *Drumul cu plopi*, *La Paradis General* de Cezar Petrescu.

4. Aspecte ale industrializării capitaliste sunt prezentate în *Comoara regelui Dromichet* şi *Aurul negru* de Cezar Petrescu.

5. Lumea adolescenţei apare în romanele lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni* şi *Fata din Zlataust*.

6. Intelectualul ca structură de caracter este principalul personaj ficţional în *Patul lui Procust*, *Ultima noapte*… de Camil Petrescu, ori în *Adela* de G. Ibrăileanu.

7. Autenticitatea existenţială alcătuieşte tema romanelor lui Mircea Eliade – *Maitrey*, *Huliganii*, *Întoarcerea din rai* – şi Mihail Sebastian – *De două mii de ani*, *Femei*.

8. Viaţa înaltei societăţi bucureştene formează tema principală a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu, din *ciclul Halippilor*.

9. Ipostazele fantasticului străbat romanele lui Mircea Eliade – *Şarpele*, *Domnişoara Christina* – sau ale lui Cezar Petrescu – *Simfonia fantastică*, *Baletul mecanic*.

10. Mihail Sadoveanu evocă istoria Moldovei în *Fraţii Jderi* şi în *Zodia cancerului*.

11. Universul proiecţiilor obsesive se răsfrânge în *Donna Alba*, *Femeia de ciocolată* şi *Rusoaica* de Gib Mihăiescu.

12. Interioritatea psihică a fiinţei umane o întâlnim în scrieri semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Anton Holban, M. Blecher, Mihail Sebastian, Henriette Yvonne Stahl etc.

Între subiectiv şi obiectiv

• În evoluţia *de la subiectiv la obiectiv*, esenţială în prima sa etapă de dezvoltare, romanul românesc interbelic cunoaşte prin *Ion* de L. Rebreanu o primă izbândă strălucită. Ulterior acestei prime tendinţe de obiectivare a prozei, se manifestă o direcţie opusă a romanului, şi anume *de la obiectiv spre subiectiv*. Această etapă de dezvoltare a romanului stă sub semnul

influenţei literaturii de analiză psihologică şi are în vedere modelul scrierilor lui Marcel Proust.

„Cu apariţia lui Proust, romanul psihologic face un salt, o adevărată revoluţie", nota G. Ibrăileanu în eseul *Creaţie şi analiză*. În felul acesta, romanul evoluează de la *formula obiectivă* (L. Rebreanu, *Ion*) spre *formula subiectivă*. Primul scriitor care adoptă şi teoretizează la noi metoda de lucru a lui Marcel Proust este Camil Petrescu. Impulsionat de principiul „autenticităţii", acest tip de roman comunică „experienţe" interioare şi, spre a le comunica absolut autentic, neprelucrate, recurge la „document" (corespondenţă, jurnal, memorial, publicistică). După Camil Petrescu, prozatorul prin care „romancierii de mâine vor medita asupra tehnicii romanului" (cum aprecia G. Călinescu), la această estetică modernă se adaptează H. Papadat-Bengescu, Anton Holban şi Mihai Sebastian. Romanele lor vor accentua elementul subiectiv, prin tehnica analizei psihologice, a introspecţiei. Romanul „autenticităţii", nutrit de nemijlocite „experienţe", construit adesea pe bază de „documente", şi-a mai avut reprezentaţi în Mircea Eliade (*Maitrey, Şantier, Întoarcerea în rai, Huliganii*) şi Constantin Fântâneru (*Interior*).

Pe lângă cele două tipuri fundamentale de roman stabilite de G. Ibrăileanu (*de creaţie* şi *de analiză*), criticul ieşean distinge şi o a treia categorie, pe care o numeşte *„romanul problemă"*, adică roman cu substrat de meditaţie filosofică, avându-l ca reprezentant pe scriitorul francez André Gide.

AFIRMAREA MODERNITĂŢII

Hortensia Papadat-Bengescu

■ CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH

(fragment)

Se auzi soneria la uşa din faţă. Ursuză ca de obicei, Sia se întoarse greoi pe scaun spre Lina Rim, care, cu ochelarii pe nas, cârpea pledul agăţat cine ştie cum.

— Tanti!... Sună! zise leneş Sia.

Lina, care băga în ac, nu răspunse îndată. Sia se uită la profesor. Doctorul Rim, nemişcat pe fotoliul de la birou, nu spuse nimic, surâse numai gardianei, cu intenţia de a fi graţios şi, fireşte, mai slut când surâdea.

Rim aştepta cu nerăbdare să i se întoarcă pledul pe picioare. Nu era frig în miez de septembrie — poate chiar se făcuse un foc prematur în soba de porţelan nouă şi majestuoasă —, nu-l durea pentru moment nimic, dar lua precauţiuni. Era un biet bolnav care avea nevoie de cele mai mari îngrijiri, care avea o infirmieră înadins pentru el, care îşi întreţinea sănătatea şi egoismul din ideea că l-a durut cândva, că poate îl va mai durea, şi între aceste două planuri ale suferinţii, se menţinea într-un confort plăcut. Această beatitudine nu era contrariată de sonerie. Intervenirea unei vizite, ca distracţie suplimentară, nu-l supăra.

Sia, în schimb, se gândi că o să vie ea şi ziua când n-o să mai sune unii şi alţii la orice moment, că o să vie ea ziua când n-o să mai ceară la orice lucru voia cucoanei Lina. Cu gândurile acestea frumoase, repetă mai aspru:

— Tanti, sună!

În adevăr, se auzise a doua oară, timidă, tremurătoare, soneria.

— Deschide, fată, deschide! Ce laşi să aştepte! zise Lina tihnit.

La uşă era Mini, care plecase de acasă nedumerită bine asupra adresei celei noi a prietenilor Rim şi căutase puţin până să descopere tăbliţa strălucitoare a Linei: „Dr. Lina Rim — Mamoş". Mini atinsese cu precauţiuni portiţa grilajului vopsit proaspăt şi urcase scara necunoscută cu acea emoţie pe care o poate da o scară pentru întâia oară. Se oprise în faţa uşei mari cu geamuri galbene, creţe, ca o foaie de celuloid gofrat, şi care nu-i plăceau, apoi sunase cu acea sfiiciune pe care o ai în faţa unei uşi cu geamuri galbene, îndărătul căreia se găsesc oameni abia strămutaţi. Aştepta acum cu o uşoară spaimă ce vibra în ea ca şi soneria. Dacă doctorul Rim nu cunoştea vibraţiile decât la vioară, doctoriţa Lina, bondoaca lui soţie, era afoană şi Sia, infirmiera, era un bloc impermeabil, care slujea de adăpost unor gânduri puţine, dosnice, încăpăţânate. Negreşit că nu sunt indiferente raporturile unui vizitator cu o casă neîncercată încă; nici raporturile dintre un domiciliu şi locatarii lui noi, mai ales când e vorba de o casă proprie, unde şi locuinţa şi locatarii îşi dezvoltă reciproc toate defectele posesiei.

Agitaţia lui Mini nu se linişti când se găsi în faţa unei necunoscute ursuze, cu un şorţ mare, alb, de şcoală sau de spital, şi care o întreabă fără bunăvoinţă:

— Ce poftiţi?

Noroc că buna Lina, precedată de un mosor mare ce se rostogolea, sosea, mai astmatică ca totdeauna şi, ca totdeauna, primitoare:

— Dumneaei... nu ştie... Tu, Mini! Ce plăcere!... E nouă în casă... Îmi ajută să îngrijesc de Rim... N-ai idee ce rău a fost bolnav!... Ce bine îmi pare că te văd!... E nepoata mea, adăogă abia la urmă, şi poate numai fiindcă nepoata luase un aer dârz.

„Ce fel de nepoată!" gândi Mini, nu încă îndestul de liniştită. Intră apoi în vestibul, perfect ordonat ca vestiar. Antreul ocazional, mobilat din nou, strălucea de curăţenie. Uşi înalte, uleiate cu roz şi cu dungi aurii supărătoare, stau închise, afară de aceea a biroului unde intrară.

În birou erau mobilele cunoscute de Mini, dar înstrăinate şi ele de planul schimbat al camerei noi. Rim, la prima vedere, păru lui Mini acelaşi, din fericire pentru adaptarea ei şi din nefericire pentru eventualul lui portretist.

După exclamările primului moment ale omului amabil, Mini nu ştiu unde să se aşeze, moment muzical ce se poate însemna cu semnul suspensiunii. Lina târî mai aproape de al ei fotoliul pe care un moment înainte stase Sia. Fără să ştie amănuntul. Mini se uită fricos spre infirmieră.

(*Opere.* Vol. I. Ediţie şi note de Eugenia Tudor Anton, Bucureşti, Minerva, 1972)



Hortensia Papadat-Bengescu (1876–1955)

■ Prozatoare şi autoare dramatică, Hortensia Papadat-Bengescu se naşte la 8 decembrie 1876, în comuna Iveşti (jud. Galaţi). Debutează în presa culturală cu un articol în limba franceză (1912). În 1913, publică în revista *Viaţa românească,* fiind marcată de atmosfera cenaclului şi de personalitatea lui G. Ibrăileanu. Trăieşte, ca soră de caritate, experienţa războiului (1916–1917), reflectată în romanul *Balaurul* (1923). Colaborează (începând din 1919) la revista şi cenaclul *Sburătorul*, unde se afirmă ca reprezentantă a orientării înnoitoare a prozei româneşti.

Se stinge din viaţă, pe 5 martie 1955, la Bucureşti.

Consideraţii generale

• Considerată drept cel mai modern dintre prozatorii noştri din prima jumătate a veacului XX, Hortensia Papadat-Bengescu este autoarea unui ciclu epic, o „cronică a familiei Hallipa": *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932), *Rădăcini* (1938) şi *Străina* (1946, pierdut). Între aceste volume, mai scrie *Logodnicul* (1935), roman autonom, creaţie în care atenţia se concentrează asupra psihologicului.

De reţinut că în romanele scriitorilor din secolul al XIX-lea (Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, de exemplu), analiza este incipientă, limitându-se la descrierea exterioară a personajelor şi la prezentarea sumară a comportamentelor. În romanul interbelic (Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, Mircea Eliade), analiza „ajunge echivalentă cu o direcţie anatomică, pe ţesuturile conştiinţei", afirmă Dinu Pillat. În acest proces de evoluţie a prozei româneşti, Hortensia Papadat-Bengescu deschide seria marilor romane româneşti de analiză.

Capodoperă a creaţiei scriitoarei, romanul *Concert din muzică de Bach* ilustrează obiectiv, dar dinăuntrul lumii evocate, mecanismul psihologic de dincolo de convenţiile sociale, marcat de boală, de interese şi pretenţii. Reflectând asupra acestei viziuni epice, Hortenisa Papadat-Bengescu mărturisea:

„Am aflat ce însemnă pentru mine roman: ceva aspru, grav, fără cruţare, ca şi viaţa de dincolo de faţade. Muncă aridă în materialul cel mai dens al adevărului."

Problematica citadină este prezentată din perspectiva unei intelectuale sensibile şi reflexive, cu aptitudini pentru analiza psihologică, îmbinând original tehnici tradiţionale şi modalităţi artistice sincrone cu romanul european modern din primele decenii ale secolului al XX-lea. Subordonate unei perspective mai mult sau mai puţin psihologizante şi exprimate cu modalităţi artistice moderne (stilul indirect liber, de exemplu), romanele din ciclul Hallipa preiau original motive şi tehnici ale romanului tradiţional: straturi sociale şi galeria lor de personaje; schimbările de decor; prezentarea interioarelor şi un anume statut al autorului omniscient. Îmbinarea de tradiţional şi modern în acest stil specific reprezintă originalitatea Horteniei Papadat-Bengescu.

TEXT ŞI INTERPRETARE

• *Timpul şi spaţiul* sunt în roman repere cu valoare abstractă, sugestivă şi nu concretă, obiectivă.

• *Timpul cadru:* fixează prin detalii epoca, fără exactitatea anului concret.

• *Spaţiul*: are în roman valoare simbolică pentru universul evocat, sugerând: a) *condiţia socială a personajului;* b) *preocupările/aspiraţiile;* c) *motivaţiile.*

Acţiunea şi personajele

• Acţiunea este redusă la minimul necesar pentru ilustrarea obiectivelor autoarei: a) realizarea unei imagini de ansamblu a vieţii citadine, evocate dinăuntrul ei; b) surprinderea stărilor sufleteşti, a motivaţiilor şi a dinamicii sentimentelor.

Ca eveniment dramatic, emoţionant şi spectaculos, acţiunea este anulată, înregistrând câte o „tranşă” (un aspect) de existenţă cotidiană.

„Se înţelege, fără îndoială, că nu există nici un personaj simpatic în acest roman. Atmosfera e înăbuşitoare şi deprimantă. Interesul material (zgârcenia ori setea de câştig) şi cel sexual mână orbeşte pe fiecare personaj.” (Mihai Ralea)

Galeria de personaje

• Diversitatea personajelor, aducerea succesivă în prim-plan anulează categoriile tradiţionale: erou, protagonist etc.

• Complexitatea personajelor, care nu mai pot fi reduse strict la categorii reprezentative (sociale sau morale), se reliefează prin asocierea perspectivelor narative distincte.

1. Perspectiva naratorului omniscient:

a) reprezintă *cadrul* pe care se inserează celelalte unghiuri de vedere; b) leagă scenele în care apar personajele; c) completează datele asupra personajelor.

2. Perspectiva autorului:

a) comentează (de cele mai multe ori ironic) atmosfera, relaţiile de profunzime dintre *faptul narat* şi *naraţiune* sau subliniază/explică semnificaţii ale unor acţiuni – personaje;

b) poate fi concentrată în epitetul ironic: *prinţesa* Ada, *făinăreasa; buna* Lina, Lică *trubadurul, feminista* Nory.

3. Perspectiva personajului asupra celorlalte personaje:

a) confruntă unghiuri de vedere diferite asupra personajelor / întâmplărilor; b) compară şi leagă trecutul („cunoscutul”) cu prezentul acţiunii în desfăşurare; c) oferă interpretări şi narează întâmplări semnificative din afara acţiunii romanului.

Timpul şi spaţiul

1. Plasaţi în timp acţiunea şi menţionaţi locul de desfăşurarea a acesteia în fragmentul reprodus din *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu.

2. Enumeraţi elementele din text care v-au permis datarea şi localizarea acţiunii.

3. Descrieţi, pe scurt, casa familiei Rim şi precizaţi ce informaţii asupra locatarilor oferă detaliile arhitectonice, distribuţia încăperilor, ornamentaţia.

Personajele în acţiune

1. Prezentaţi succint conţinutul fragmentului din romanul *Concert din muzică de Bach* de H. P. Bengescu.

2. Precizaţi la ce mişcări se reduce acţiunea fiecăruia dintre personaje.

3. Alegeţi, dintre enunţurile de mai jos, pe cel care credeţi că explică reducerea epicului în fragment. Motivaţi şi verificaţi răspunsul, raportându-vă la întregul roman. Observaţi: a) ca secvenţă din debutul romanului, fragmentul este expozitiv; b) autoarea este interesată de trăirile şi relaţiile personajelor unei lumi cotidiene, banale.

4. Identificaţi şi prezentaţi, pe scurt, ce trăsături ale personajelor sugerează naratorul prin aceste mişcări.

5. Delimitaţi, pe fragmentul reprodus în manual, pasajele în care apare analiza psihologică.

6. Comentaţi, pe scurt, stările sufleteşti ale lui Mini, urmărind: a) termenii în care sunt redate; b) gradaţia emoţiei; c) motivarea emoţiei.

Caracterizarea şi perspectiva asupra personajelor

1. Precizaţi din ce perspectivă sunt prezentate personajele în textul următor: „Dar doctorul Rim nu cunoaşte vibraţiile decât de la vioară. Doctoriţa Lina, bondoaca lui soţie, era afonă şi Sia era un bloc impermeabil, care slujea de adăpost unor gânduri puţine, dosnice, încăpăţânate.”

2. Evidenţiaţi ce trăsături ale eroilor sugerează fragmentul.

3. Bolile şi bolnavii apar frecvent în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Organizaţi o dezbatere în care să susţineţi meritul scriitoarei în descrierea minuţioasă a simptomelor şi în analiza fină a legăturilor complexe dintre fizic şi psihic.

Personajul reflector

• Personajul care preia în operă toate aceste funcţii ale naratorului se numeşte **reflector**.

• Prin *personajul reflector,* autoarea selectează şi completează diferite informaţii asupra acţiunii / eroilor şi limitează omniscienţa.

• **Personajul reflector** nu este un narator omniscient; oferă o imagine parţială şi subiectivă asupra unui / unor evenimente, fiind, totodată, o prezenţă episodică în roman.

• **Alternanţa.** Elementele de alternanţă apar, spre deosebire de proza lui L. Rebreanu, la toate nivelurile naraţiunii:

a) *la nivelul acţiunii:* acelaşi conflict real (lupta pentru salvarea aparenţelor sociale) duce la eşecul individului, ilustrat, pe rând, în zone existenţiale distincte;

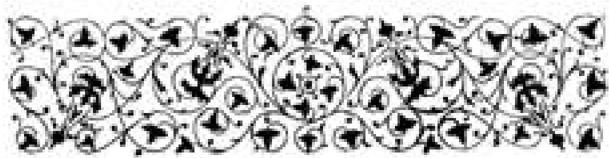
b) *la nivelul personajelor:* personajele sunt succesiv eroi de prim-plan şi reflector pentru celelalte personaje; existenţa factorilor de disoluţie în fiecare cuplu;

c) *la nivelul discursului narativ:* în construcţia ansamblului şi a fiecărei scene, restrângerea acţiunii impune evoluţia epicului prin alternanţa dintre planul exterior (al acţiunii), limitat, şi cel interior, dezvoltat (al sondării în conştiinţă şi al iraţionalităţii).

• Alternanţa planurilor acţiunii asociază moduri de expunere distincte. Planul evenimentelor, al acţiunii exterioare se realizează prin recursul la:

— dialog (vorbirea directă a personajelor);
— naraţiune (vorbirea indirectă a autorului);
— descriere.

Planul vieţii interioare se evocă prin **monolog**.



Fişier bibliografic

G. Călinescu, ***Ulysse***, Bucureşti, EPL, 1967; N. Ciobanu, ***Însemne ale modernităţii***, 1977; E. Lovinescu, ***Scrieri***. Vol. I. ***Critice***, E.P.L., 1969; Marin Mincu, ***Critice***, vol. II, 1971; I. Negoiţescu, ***Scriitori moderni***, 1966; Liviu Petrescu, ***Realitate şi romanesc***, 1969; Vladimir Streinu, ***Pagini de critică literară***. Vol II, 1968; Mircea Zaciu, ***Hortensia Papadat-Bengescu şi romanul de analiză***, 1966.

4. Parcurgând integral romanul, realizaţi o succintă caracterizare a lui Lică Trubadurul, precizând: a) modul în care este introdus eroul în roman; b) relaţia dintre nume şi trăsături morale, sugerate de acţiuni; c) punctul de vedere asupra personajului.

5. Numiţi cele două personaje feminine care îndeplinesc funcţia de reflector la nivelul întregului roman, făcând legătura între cele trei familii.

Construcţia discursului narativ

1. Arătaţi cum se realizează imaginea societăţii româneşti („dialogul” cu orchestra) prin relaţiile dintre cuplurile prezentate în roman („instrumente” în „orchestra” socială): Ada – Maxenţiu; Lina – Rim; Elena – Drăghicescu.

2. Comentaţi, pe scurt, finalul romanului, din perspectiva destinelor: a) cuplului; b) indivizilor.

Tehnica alternanţei

1. Daţi două exemple de personaje-reflector din fragmentul de roman studiat.

2. Precizaţi ce trăsături ale personajelor şi ce relaţii dintre ele sunt sugerate prin dialog.

3. Identificaţi pasajele în care naraţiunea are în povestire rolul de: a) indicaţie (scenică) de atmosferă; b) mijloc de caracterizare; c) element de legătură între planuri.

Aprofundaţi-vă cunoştinţele!

1. Demonstraţi, pe baza a cel puţin trei argumente din fragmentul studiat, ce „convenţii” consideraţi că „refuză” romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu.

Aveţi în vedere, în acest sens, următoarea opiniei critică: „În incertitudinile care ne împresoară de pretutindeni, marea romancieră dispune de o luciditate care refuză întunericul, precum şi falsele lumini ale convenţiilor.”

(Şerban Cioculescu)

2. Motivaţi, prin comentariul unei scene, la alegere, din roman (alta decât cea reprodusă în manual), afirmaţia de mai jos, evidenţiind specificul analizei moderne faţă de cea tradiţională:

„Hortensia Papadat-Bengescu deschide, larg, la noi, drumul literaturii de analiză. Romanele ei nu excelează în creaţia de tipuri, ci în sondajul psihologic adânc.”

(Ov. S. Crohmălniceanu)

LITERATURA „AUTENTICITĂŢII” ŞI A „EXPERIENŢEI”

Mircea Elliade

■ MAITREYI

(fragment)

Vorbi cu o seriozitate şăgalnică, privindu-mă pe furiş, aşa cum nu o văzusem niciodată mai înainte şi aceasta mă făcu să tresar şi să mă bucure, căci mi se părea mult mai feminină, mai a *mea* astfel. O înţelegeam mai bine când se juca femeieşte decât atunci când rămânea o barbară fără început şi fără sfârşit, o „panteistă”, cum o numeam eu. Nu ştiu ce i-am spus pe franţuzeşte şi n-am vrut să-i traduc. Aceasta a însufleţit-o, s-a roşit şi m-a rugat să-i repet încă o dată fraza. A memorat-o perfect şi a luat de pe masă dicţionarul englez-francez, începând să-l răsfoiască la cuvintele care i se păreau ei că sunt în acea frază misterioasă, pe care nu vroiam s-o traduc. (De fapt, nu era nimic; îi spuneam o banalitate oarecare.) N-a găsit nici unul din acele cuvinte din fraza mea, şi aceasta a nemulţumit-o grozav.

— Nu ştii să te joci, îmi spuse.

— Nici nu vreau să mă joc la lecţie, răspunsei eu, încercând să par mult mai sec decât eram.

Asta i-a dat de gândit şi a închis o clipă ochii, după obiceiul ei. Avea pleoapele mai palide, cu o foarte uşoară şi fermecătoare umbră viorie.

— Mă duc să văd dacă au venit scrisori, spuse ea şi se ridică repede de la masă.

O aşteptai puţin cam plictisit, căci vedeam că nu învaţă nimic şi mă temeam să nu creadă inginerul că din vina mea nu învaţă. Se întoarse foarte repede, foarte abătută, cu două flori rupte din glicina verandei. Se aşeză şi mă întrebă:

— Nu reîncepem lecţia? *Je suis jeune fille...*

— Bine, văd că ştii asta, dar mai departe...

— *J'apprend le français...*

— Asta e de săptămâna trecută.

— Pe fata aceea din maşină o învăţai franţuzeşte? mă întrebă ea din senin, privindu-mă iar, oarecum înspăimântată.

Înţelesei că se gândeşte la Geurtie, pe care o văzuse stând în braţele mele, şi roşii.

— Ar fi fost foarte greu, mă apărai eu. Fata aceea era foarte proastă. Chiar dacă aş fi învăţat-o cinci ani...

— Câţi ani ai avea peste cinci ani? mă întrerupse Maitreyi.

— Treizeci pe treizeci şi unu, răspunsei măgulit.

— Nici jumătate cât el, şopti mai mult pentru sine. Plecă ochii în caiet şi începu să scrie „Robi Thakkur”, şi în caractere bengaleze, şi în caractere europene. Aceasta mă enervă din mai multe motive; întâi pentru că mă intriga pasiunea ei pentru un bărbat de şaptezeci de ani; al doilea pentru că se depărtase discuţia de la Geurtie (prin care, crezui eu un moment, aş fi făcut-o un pic geloasă); în sfârşit, pentru că bănuiam că îşi bate joc de mine şi se preface mai naivă decât este. N-aş fi suportat pentru nimic în lume să-şi bată joc de mine o fată de şaisprezece ani, pentru care nu simţeam nici un fel de dragoste, ci numai delicii intelectuale. De aceea nu i-am luat în seamă multă vreme o serie de acte foarte abile şi discrete, prin care ea poate încerca să mă prindă în cursă şi să mă facă ridicol. La urma urmelor, mă gândeam eu, sunt cel dintâi tânăr pe care Maitreyi îl cunoştea mai de aproape, locuiesc alături de ea, sunt alb, şi ar avea atâtea motive să mă placă. Gândul acesta îmi da curaj. Îmi plăcea să-l cultiv, pentru că mă ştiam imun, simţeam că voi putea rămâne deasupra jocului, implicat în eventuala ei pasiune, dar liber faţă de mine însumi. Jurnalul acelor săptămâni dovedeşte îndeajuns aceasta. Urmăream jocul Maitreyiei cu multă luciditate. Pentru că, într-adevăr, de când îi pierise timiditatea de la început şi începuse să vorbească deschis cu mine, Maitreyi îmi făcea impresia că se joacă.

Se ridică strângându-şi cărţile şi luă în mână o floare.

— Le-am ales pe cele mai roşii, spuse ea, privind ciorchinele glicinii,

Se pregătea să plece.

— Ia-le pe amândouă, îi atrăsei eu luarea-aminte, înfundându-mi tutun în pipă, ca să-i arăt cât de puţin ţineam la florile ei.

Se întoarse şi o luă şi pe cealaltă, îmi mulţumi pentru lecţie şi plecă. Dar se întoarse repede în uşă, zvârli o floare pe masa mea (pe cealaltă o şi pusese în păr) şi fugi. O auzeam cum urcă scările, patru câte patru. Nu ştiam ce să cred: declaraţie? Deschisei jurnalul şi însemnai scena cu un comentariu stupid.

A doua zi, la ceaiul de dimineaţă şi înainte de a pleca la birou, Maitreyi mă întrebă în treacăt ce-am făcut cu floarea.

— Am presat-o, minţii eu, ca s-o fac să bănuiască cine ştie ce idilă incipientă în sufletul meu.

— Eu am pierdut-o pe scară, mărturisi întristată.

M-am gândit toată ziua la această scenă şi-mi imaginam o serie de întâmplări cu desăvârşire absurde. Când m-am întors de la birou, m-am privit în oglindă şi, pentru întâia oară în viaţa mea, mă voiam mai frumos. Dar am un rest de umor care nu mă părăseşte niciodată şi, surprinzându-mă în faţa oglinzii, aşa cum mă maimuţăream ca un actor de cinema, începui să râd cu poftă şi mă trântii pe pat, fericit că sunt totuşi un tânăr inteligent şi lucid. Atunci intră şi Maitreyi, cu cărţile la braţ.

— Facem lecţie astăzi? mă întrebă ea foarte timidă.

Am început cu bengaleza, la care eu progresasem mult, pentru că învăţam serile singur şi vorbeam tot timpul cu Chabu numai în bengali. Ea îmi dete o temă de tradus şi, în timp ce eu scriam, mă întrebă:

— Unde ai pus floarea?

— Am presat-o.

— Arată-mi-o şi mie.

Eram destul de încurcat, pentru că, de fapt, zvârlisem floarea pe fereastră.

— Nu pot, mă prefăcui eu.

— O ţii într-un loc ascuns de tot? mă întrebă ea, extrem de interesată.

Tăcui, lăsând-o să creadă asta şi continuarăm lecţia. După ce a plecat, am ieşit pe verandă, am rupt o floare care mi se părea mie că seamănă mai mult cu cea primită şi am presat-o, ofilind-o puţin cu cenuşa de la pipă, ca şi cum ar fi fost culeasă cu o zi mai înainte. Întâlnii pe Maitreyi la masă. Îi luceau ochii, îi venea mereu să râdă.

— Mama spune că ne ţinem de prostii...

O privii îngheţat şi-mi oprii apoi ochii pe doamna Sen, care surâdea foarte mărinimoasă. Gândul că ni se încurajează şi glumele sentimentale mă dezgusta. Mi se părea că e un complot general la mijloc, ca să mă îndrăgostesc de Maitreyi. Aşa îmi explicai atunci de ce suntem lăsaţi mereu singuri, de ce inginerul se retrage tot timpul în odaia lui, cetind romane poliţiste, de ce nici o femeie din câte stau sus nu coboară niciodată să ne spioneze. Îmi venea să fug chiar atunci din casă, căci nimic nu-mi repugnă mai profund decât un complot matrimonial. Plecai ochii în jos şi mâncai tăcut. Eram numai noi trei: Maitreyi, doamna Sen şi cu mine. Inginerul cina la prieteni. Maitreyi vorbi tot timpul cât a durat masa. De altfel, observasem de mult că nu tace decât când e de faţă tatăl sau vreun bărbat străin. Cu noi, ceilalţi din casă, era foarte vorbăreaţă.

— Ar trebui să te plimbi puţin, serile, vorbi Maitreyi. Mama spune că iar ai slăbit...

Răspunsei ceva indiferent şi pe un ton distant, ceea ce observă numaidecât doamna Sen. Începuse s-o întrebe pe Maitreyi în bengali, şi ea răspundea îmbufnată, dând din picioare, pe sub masă. Mă prefăcui că nu bag nimic în seamă, dar mă durea s-o văd întristată pe doamna Sen, pe care o iubeam ca pe o mamă, deşi arăta atât de tânără şi de sfioasă. Când plecai, Maitreyi veni după mine pe coridor. Aceasta nu se mai întâmplase niciodată, să se apropie de odaia mea, noaptea.

— Te rog să-mi dai înapoi floarea.

Observai numaidecât că era emoţionată. Făcuse chiar o foarte serioasă greşeală de gramatică. Nu îndrăzneam s-o poftesc înăuntru la mine, dar ea intră direct, fără să aştepte. Îi arătai floarea presată şi o rugai să mi-o înapoieze, căci eu vreau totuşi s-o păstrez (sau cam aşa ceva; spusei în orice caz o stupiditate, care se voia misterioasă şi oarecum sentimentală). O luă tremurând în mână, o privi puţin şi apoi începu să râdă, cu atâta poftă, încât trebui să se rezeme de uşă.

— Asta nu e floarea mea, spuse ea, foarte fericită.

Probabil pălii puţin, căci mă privea bănuitoare.

— Cum îţi vine să spui asta? mă prefăcui eu indignat.

— Floarea aceea avea împletit un fir din părul meu...

Mă privi încă o dată, pare-mi-se foarte amuzată, şi fugi. O auzii, până târziu după miezul nopţii, cântând în odaia ei.

(Mircea Eliade, *Maitreyi. Nuntă în cer,* Editura Minerva, Bucureşti, 1986)



Frumuseţe privindu-se într-o oglindă (basorelief din templul Chennakesavo, Belur, sec. XII)

Consideraţii generale

• **Profil spiritual.** De la debutul publicistic până în ultima clipă a vieţii (aprilie 1986), creativitatea lui Mircea Eliade s-a manifestat concomitent în două registre expresive: literatură şi ştiinţă. „În ceea ce mă priveşte, consider că există o analogie structurală între munca ştiinţifică şi imaginaţia literară”, afirma M. Eliade.

• **Experienţa Indiei.** La 26 decembrie 1928, Mircea Eliade sosea la Calcutta pentru a studia filosofia cu Surendranath Dasgupta. În India, Mircea Eliade trăieşte constant sentimentul parcurgerii unei experienţe existenţiale de excepţie. Lumea exterioară declanşează în sufletul tânărului adânci rezonanţe, asemenea ecoului trezit de paşii vizitatorului într-o imensă catedrală. Nu este vorba numai de exactitatea obiectivă cu care transmite imaginile percepute. De fiecare dată, Mircea Eliade descoperă evenimentul nou, tulburător, ce zguduie spiritul şi incendiază conştiinţele.

• ***Maitreyi***. Romanul *Maitreyi* începe acolo unde viziunea reportericească asupra Indiei s-a sfârşit. *Maitreyi* reflectă sinteza superioară: observaţia a evoluat în creaţie, analiza a coborât spre esenţe. Exotismul se transformă în cadrul geografic al cunoaşterii, evenimentele cotidiene sunt înlocuite cu reconstruirea lor în planul marilor semnificaţii, umanitatea evoluează spre tipologie, meditaţia morală se întoarce în reflecţie artistică.

„Autenticitatea” teoretizată de autor îşi trăgea seva din trăirea efectivă a naraţiunii. „Cartea aceasta este adevărată de la început până la sfârşit”, mărturisea romancierul, şi nimeni nu bănuia atunci cât adevăr cuprinde afirmaţia sa.

Romanul *Maitreyi* nu rezumă însă viaţa lui Mircea Eliade în India, ci valorifică artistic o secvenţă din această existenţă. Chiar dacă structura caracterială a personajului masculin principal este similară cu a romancierului, Allan nu este niciodată autorul, după cum eroii lui André Malraux ori Cesare Pavese nu sunt cu adevărat Malraux şi Pavese. Romanul este un jurnal subiectiv, narat la persoana I, în care romancierul s-a obiectivat într-un personaj de ficţiune.

Mircea Eliade a realizat un roman cu *focalizare internă*, edificat pe trei segmente diegetice, aproximativ egale, trei macrostructuri care dezvoltă ascensional universul spaţio-temporal al naraţiunii. Fiecare treaptă a spiralei aduce o altă determinare calitativă, iar ultima este construită antitetic cu cea dintâi. Allan se confesează lumii printr-o zguduitoare reîntoarcere în trecutul apropiat. Rememorarea îndeplineşte rolul unui *catharsis*: naratorul retrăieşte evenimentele pentru a se descătuşa de povara apăsătoare a trecutului.



Dans şi muzică (basorelief de la Vakataka, sec. V)

• ***Romanul experienţei.*** *Întoarcerea din rai* (1934) şi *Huliganii* (1935) introduc în romanul nostru interbelic o problematică inedită, concretizând-o epic printr-o modalitate narativă în premieră absolută în spaţiul literar românesc. Este vorba de tehnica utilizată de John Dos Passos în SUA, în *Paralela 42*, unde prozatorul american trecea de la *eu* la *non-eu* prin intermediul secvenţei repetitive, intitulată „*Camera obscură*”. În vederea obţinerii aceluiaşi efect, Mircea Eliade foloseşte vocea sinelui, polul pulsional al personalităţii, exponent al lumii interioare, demersul anonim prin care eul se gândeşte pe sine, urmărind să fixeze prin limbaj semnificaţiile experienţelor subiective. Se adaugă observarea obiectivă a realităţii înconjurătoare, ce presupune atât descoperirea şi relevarea în existenţa reală a elementelor cu semnificaţie general-umană, cât şi înlăturarea aprecierilor subiective asupra personajelor şi a evenimentelor.

Titlul romanului *Întoarcerea din rai* are o rezonanţă simbolică, semnificând revenirea dintr-un posibil paradis. Pentru Mircea Eliade, metafora paradisului echivala cu perioada temporală a întâiului deceniu de după realizarea României Mari. Evident, este vorba de un paradis spiritual, caracterizat printr-o libertate deplină a circulaţiei ideilor.

Huliganii continuă acţiunea romanului precedent, aşezând în centrul acţiunii trei destine, trei personaje masculine principale. Fiecare în parte ilustrează un comportament „huliganic” individualizat.

La un nivel mai profund, *Noaptea de Sânziene* poate fi receptată ca o frescă a societăţii româneşti, surprinsă într-un interval temporal dramatic, convulsionat, al istoriei contemporane.

TEXT ŞI INTERPRETARE

Încadrarea în romanul autohton

• În proza interbelică, alături de romanul realist (reprezentat de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu etc.), de romanul naturalist (G. M. Zamfirescu, I. Peltz), balzacian (G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu), de romanul analitic modern (la dezvoltarea căruia au contribuit Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib I. Mihăescu ş.a.), se dezvoltă un nou tip de naraţiune, **romanul experienţei**. *Maitreyi* se încadrează acestei noi tendinţe narative, ilustrată şi de alte romane ale lui Mircea Eliade, precum şi de romanele lui Anton Holban, Mihail Sebastian sau M. Blecher. Aceştia pornesc de la alte modele decât predecesorii lor; toţi sunt familiarizaţi cu universul imaginar al lui Marcel Proust, dar în egală măsură sunt atraşi de lumea ficţională a romanelor lui André Gide, Giovanni Papini şi Aldous Huxley. Caracteristicile esenţiale ale acestui nou tip de roman sunt următoarele: naraţiune la persoana I, aspect de jurnal intim sau de scriere autobiografică, dublarea analizei psihologice cu autoanaliza, mergând până la dezvăluirea subconştientului, despărţirea autorului de narator, predilecţia pentru experienţe.

Erotism şi exotism

• Teoretizată de Mircea Eliade şi de Camil Petrescu, „autenticitatea” romanului îşi trage seva din trăirea efectivă a naraţiunii de către autor. *Maitreyi* are doar aparenţa unui univers ficţional, în realitate el fiind un *roman non-fictiv*.

Mircea Eliade renunţă la omniscienţa şi ubicuitatea prozatorului tradiţional, înfăţişând o umanitate dominată de psihologia naratorului-personaj.

Maitreyi, un roman non-fictiv

1. Se întâmplă adesea ca un scriitor să străbată spaţiul unor evenimente cu semnificaţii general-umane, ce oferă, cu minime modificări, substanţa unei naraţiuni de excepţie.

Alegeţi cele mai sugestive exemple în măsură să susţină ideea că romanul *Maitreyi* este construit pe o structură narativă reală, trăită personal de Mircea Eliade în India.

Aveţi în vedere, în acest sens, următoarea însemnare a romancierului din *Memorii*: „Cu tot patosul naraţiunii, am încercat să mă ţin cât mai aproape de realitate.”

2. Comentaţi, în acelaşi sens, şi semnificaţia moto-ului pe care îl are romanul în limba bengali: *„Îţi mai aminteşti de mine, Maitreyi? Şi dacă da, ai putut să mă ierţi?”*

Modalităţi narative

1. Romanul nu rezumă viaţa lui Mircea Eliade în India, ci valorifică artistic o secvenţă din această existenţă. *Maitreyi* este un jurnal subiectiv, narat la persoana I, în care romancierul s-a obiectivat într-un personaj de ficţiune, Allan.

Daţi exemple de câteva elemente fictive introduse de autor în succesiunea evenimentelor reale.

2. Demonstraţi ce relevanţă au aceste elemente în realizarea unui discurs narativ armonios, echilibrat, care să dobândească aparenţele ficţiunii.

Aveţi în vedere şi faptul că vocea naratorului dezvăluie în personajul principal un tânăr tehnician desenator, angajat la Societatea de Canalizare a Deltei; Surendranath Dasgupta apare sub numele de Narendra Sen, inginer la aceeaşi societate; în schimb, fetele profesorului, Maitreyi şi Chabu, intră în roman cu numele lor reale.

„Conştiinţa unui tragism al vieţii”

• „Pasionantă în opera lui Eliade nu e autenticitatea, care nu e nici mai multă, nici mai puţină decât în alte părţi, ci drama individului care aspiră după o autenticitate iluzorie. Eliade vrea să cuprindă în acelaşi moment maxima trăire şi suprema luciditate, ceea ce e numai o iluzie, deoarece una ucide pe cealaltă. Această dramă a individului clătinat între viaţă şi inteligenţă şi neputând să renunţe la nici una am găsit-o în *Şantier* şi de data aceasta în *Maitreyi*. (…) *Maitreyi* reprezintă obiectivarea unei mistici pe care europeanul o denaturează prin luciditatea lui, puţin absurdă uneori. Afară de aceasta, cartea întreagă se reazimă pe conştiinţa unui tragism profund al vieţii. (...) *Maitreyi* se clasifică alături de literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, concepută ca o reprezentare a unei viziuni personale asupra lumii, alături de literatura lui Camil Petrescu, preocupată de problema cunoaşterii, şi de aceea a lui Anton Holban, roasă de conştiinţa dureroasă a morţii apropiate. Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban şi Mircea Eliade sunt autori pentru care literatura nu e o simplă fotografiere a realităţii, ci prilejul de a întrupa cele două mari nelinişti ale vieţii: cunoaşterea şi moartea.” (Octav Şuluţiu)

• Neîmplinirea eroinei în planul iubirii, sfârşitul ei tragic apar ca o pedeapsă a faptului că patima ei a depăşit omenescul. Cei doi s-au înălţat mult peste condiţia umană, ceea ce a atras după sine o readucere în planul concret, anost şi nefericit al contingentului.

Labirintul dragostei

• Întâiul segment recreează seducţia involuntară exercitată de Maitreyi asupra tânărului.

Autenticitatea acuităţii şi a pulsaţiei sufleteşti rămâne tulburătoare: „*Nu ştiu ce farmec şi ce chemare aveau până şi paşii ei*".

Rememorând peste ani aceste evenimente în *Memorii*, Mircea Eliade le sesiza desfăşurarea inevitabilă: „… cu toate ezitările şi rezistenţele, cu tot ce putea separa o sensibilitate şi o cultură indiană de una occidentală, cu toate neîndemânările sau îndrăznelile nesocotite, dragostea a crescut şi s-a împlinit aşa cum îi era destinul."

Prin astfel de analize psihologice realizate exclusiv din perspectiva contemplatorului, Mircea Eliade se depărtează de proza tradiţională, apropiindu-se de tehnica lui Marcel Proust.

• „În contrast semnificativ cu alte romane ale sale, Mircea Eliade nu numai că nu urmăreşte în *Maitreyi* să restituie conţinutul conştiinţei în realitatea lui imediată, dar se îndoieşte chiar de valabilitatea perspectivei prea apropiate, dublând-o de una distantă în timp. Cealaltă latură poate fi, în schimb, vizată critic de mărturisirea lui Allan; înţelegerea psihologică, pare să gândească el, e un fenomen înrudit cu revelaţia, fiindcă sufletul uman e iraţional." (Nicolae Manolescu)



După baie (relief din Templul Lingaraja, sec. X)

Structură compoziţională

1. Fiecare treaptă a naraţiunii aduce o altă determinare calitativă, iar ultima este constituită antitetic cu cea dintâi. Allan se confesează lumii printr-o zguduitoare relatare desfăşurată în trecutul apropiat.

Susţineţi, cu exemple din textul romanului, în ce măsură această rememorare îndeplineşte rolul unui *catharsis*.

2. Citiţi următorul fragment de text:

„Am şovăit în faţa acestui caiet pentru că nu am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. Numele ei apare acolo mult mai târziu; după ce am ieşit din sanatoriu şi a trebuit să mă mut în casa inginerului Narendra Sen."

Analizaţi, pornind de la acest fragment, începutul romanului. Aveţi în vedere:

– frazele expozitive construite pe tripla convergenţă a timpurilor verbale;
– prezenţa la început a unui timp prezent subînţeles, menit să marcheze începutul confesiunii;
– şovăiala redactării, determinată de imposibilitatea aducerii-aminte a unor fapte anterioare trecutului exprimat prin perfectul compus;
– rolul prezentului indicativ din final de a aduce acţiunea în momentul vorbirii.

3. Transcrieţi, din romanul *Maitreyi*, cel puţin cinci fraze din care să rezulte că toate gândurile tânărului se concentrează asupra unei singure făpturi: tânăra Maitreyi.

Observaţi cum aceste fraze dezvăluie refuzul existenţei anterioare, dar şi negarea lumii exterioare. Subconştientul secţionează legăturile cu „viaţa", restrânge până la totala extincţiune determinaţiile precedente, renunţă la cunoştinţe, la prieteni, la „lume", în favoarea lui Maitreyi.

4. Descrieţi stările prin care trece Allan, de la prima întâlnire cu Maitreyi, de la repulsia anulată de uimire, până la seducţia imposibil de justificat raţional.

Extazul şi asceza

1. Dragostea lui Allan pentru Maitreyi este recompensată de o reciprocitate adâncă, transfiguratoare.

Demonstraţi, cu exemple adecvate din romanul *Maitreyi*, în ce măsură diminuarea apropierii dintre cei doi tineri contribuie, tot mai mult, la o accentuare a misterului.

Explicaţi, în acest context, semnificaţia titlului romanului *Maitreyi*.

2. Intelectuală cu pregătire filosofică superioară mediei, Maitreyi acceptă dăruirea după îndeplinirea ritualului statornicit de tradiţie. Noaptea, sub cerul plin de stele, se adresează elementelor primordiale. Comentaţi, în acest sens, următoarea confesiune: ▸▸▸

Revelaţia spiritului indian

„Cartea izbuteşte să fie o confesiune autentică; intensitatea pasională dictează textului o sinceritate cuceritoare şi înlătură cochetăriile intelectuale. (...) Aparent roman «exotic», *Maitreyi* reconstituie o revelatoare diagramă a înălţărilor şi căderilor pe care le poate cunoaşte iubirea între doi oameni cu formaţii sufleteşti foarte diferite." (Ov. S. Crohmălniceanu)

„Funcţia eroinei Maitreyi nu este alta decât aceea de a exprima dragostea in fazele ei cele mai adânci şi mai universale. Întrupare de mit, simbol, imagine concretă şi fiinţă în carne şi oase, Maitreyi trăieşte o viaţă care poate fi turnată şi fixată în marele concept al dragostei." (Petru Comarnescu).

„Sufeream cumplit. Sufeream cu atât mai mult cu cât înţelesesem că odată cu Maitreyi pierdusem India întreagă. Tot ce mi se întâmplase pornise din dorinţa mea de a mă identifica cu India, de a deveni un adevărat «indian». După ce citisem scrisoarea lui Dasgupta, ştiam că nu voi fi iertat aşa de curând. Această Indie, pe care începusem s-o cunosc, la care visasem şi pe care atâta o iubisem, îmi era definitiv interzisă." (M. Eliade, *Memorii*)

„Pitoresc în amănuntele decorului, de un pitoresc intens, filtrând misterul forţelor nebănuite ale pasiunii în gest (….), prin lucida dramatizare a pasiunii, romanul lui Mircea Eliade se situează în universal-omenesc, în miezul substanţial al psihologiei generale. (…) Pasiunea lui Allan şi a Maitreyiei este «eterna alergare» după mirajul imposibil, arderea pe altarul Erosului neînduplecat." (Şerban Cioculescu)

▸▸▸

„Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales."

3. Dăruindu-se lui Allan, Maitreyi are sentimentul că străbate un spaţiu impur, stigmatizat de păcatul săvârşit, faţă de care zeii îşi trimit semnele prevestitoare.

Daţi cel puţin două exemple de astfel de nefaste consecinţe ale insubordonării lui Maitreyi faţă de aceste cutume ancestrale.

4. Împotriva dragostei de o nepământeană intensitate a fetei se ridică nu numai familia şi legile nescrise ale castei, ci şi o parte din „propriul eu" al lui Allan, care îşi explică şi îşi motivează dualitatea trăirilor sufleteşti. Explicaţi în ce măsură îndepărtarea din casa inginerului Narendra Sen se integrează logic în desfăşurarea evenimentelor.

5. „Din octombrie până în februarie", în sihăstriile Himalayei, unde singurătatea îi e „aspră şi deznădăjduită", Allan duce cu sine o iremediabilă sfâşiere.

Realizaţi o scurtă dezbatere în care să surprindeţi cum gelozia tânărului îndrăgostit evoluează spre o structură caracterială aşezată sub semnul *tragicului lăuntric*.

Folosiţi-vă, în acest sens, de extrase revelatoare din text de genul celui de mai jos:

„Fapte de mult uitate îşi recăpătau prospeţimea şi închipuirea mea le împlinea, le adâncea, le lega între ele. (...) Oriunde mă duceam, o întâlneam pe ea, printre pini şi mesteceni, pe stânci, pe drumuri."

Semnificaţia mitologică a dragostei

• Meditând asupra unei memorabile iubiri, Mircea Eliade a sesizat că, prin reţeaua de simboluri utilizate, întregul segment narativ îşi dezvăluia un sens raportabil la mit; iubirea pentru Maitreyi se subordona unui scenariu iniţiatic ancestral, ce imprima o conotaţie mitică rupturii cu Dasgupta: „drama mea urmase un model tradiţional: trebuia ca relaţiile mele cu Dasgupta să depăşească faza de candoare şi facilitate şi să cunoască tensiunea şi ciocnirile care caracterizează raporturile dintre guru şi discipol." Era necesar ca tânărul să cunoască pasiunea, drama şi suferinţa, pentru a renunţa la dimensiunea „istorică" a existenţei, în favoarea dimensiunilor atemporale, trans-istorice, ale unei Indii eterne; Maitreyi, prin dragostea ei, crease premisele intrării tânărului Eliade în tiparele mitologiei.

Recluziunea ascetică îi anulează lui Mircea Eliade suferinţa, şi intensitatea vieţii trăite se revarsă într-o amplă regenerare spirituală, ce va fi desăvârşită cu ajutorul meditaţiilor şi tehnicilor yoga, studiate cu Dasgupta în textele clasice şi practicate acum: „… tocmai faptul că ajunsesem în Himalaya la capătul puterilor, vlăguit, dezorientat, îmi îngăduia acum să mă «stăpânesc» şi să mă «desfac de legături», mai repede decât aş fi putut-o spera dacă m-aş fi aflat într-o «condiţie normală». Paradoxul era numai aparent. Verificam într-adevăr ceea ce îmi plăcea să numesc «optimismul camuflat al spiritualităţii indiene», credinţa că un exces de suferinţă stârneşte setea de eliberare, că, în fond, cu cât te simţi mai «pierdut», cu atât eşti mai aproape de «mântuire», adică de eliberare." (*Memorii*, I, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1991)

Replica Maitreyiei Devi

• După o mult dorită întâlnire cu Mircea Eliade, care se produce la Chicago în aprilie 1973, şi după o vizită în România, către sfârşitul aceluiaşi an, în care reuşeşte să-i cunoască mama şi sora, Maitreyi Devi, prototipul eroinei din romanul scriitorului român, scrie şi ea un roman, având ca subiect aceeaşi fascinantă poveste de dragoste trăită de amândoi în 1930. Cartea va fi publicată la Calcutta, în bengali, în 1974 (cu titlul *La hanyate*) şi în engleză, în 1976 (cu titlul *It does not die*). În româneşte a fost transpusă abia în 1992, la editura „Românul”, cu titlul *Dragostea nu moare*. Autoarea a închipuit-o şi conceput-o programatic, ca un răspuns la întrebarea pe care Eliade i-o adresează prin motto-ul în bengali de pe prima pagină a romanului său.

• „*Adevărul este mai fantastic decât imaginaţia*”, scrie Maitreyi, şi sufletul tânăr al femeii vibrează la fel de puternic la suferinţa trăită în toamna acelui an, când a crezut că descoperă iubirea desăvârşită. Discipolă a lui Rabindranath Tagore, poetă ea însăşi, Maitreyi părea destinată unei posibile cariere filosofice. Însă înţelepciunea indiană stipulează că nu se poate apropia de filosofie decât acela al cărui suflet este netulburat de pasiuni. Despărţită de tânărul Eliade, prin braţul brutal al destinului, Maitreyi pătrunde în viaţă după tiparul comun al unei fericiri aparente. Îşi întemeiază un cămin, are un soţ iubitor… Şi, deodată, întâlnirea la Calcutta cu sanscritologul român Sergiu Al.-George reaprinde sub cenuşa crezută stinsă jarul şi povara dragostei dintâi. *Dragostea nu moare* rămâne cartea unei iubiri ce nu a putut fi desăvârşită pe Pământ, o tragedie solemnă, ca simfonia maiestuoasă a apelor fluviului Gange.

Maitreyi, fiinţă umană şi aspiraţie metafizică

• „Idila între două fiinţe de rase deosebite, despărţite prin moravuri, unite în universalitatea dragostei, e o veche temă romantică, culminantă în *Atala* de Chateaubriand, dusă până la pitorescul exotic de Pierre Loti în *Azyadé*, *Madame Chrysanthème*, *Le roman d'un spahi*. *Maitreyi* studiază o astfel de situaţie, şi ce e mai valabil aici e dezvăluirea candoarei erotice, ascunse în complexitatea unei civilizaţii inedite. (…)

Întâlnirea a doi indivizi de rase felurite într-un decor sugerat, nu atât plastic, cât prin siguranţa amănuntelor sociale, e memorabilă. Mircea Eliade a îmbogăţit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul sens al cuvântului”. (G. Călinescu)

Muncă independentă

1. Povestiţi, pe scurt, conţinutul fragmentului reprodus din romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade, insistând asupra celor mai importante momente din evoluţia subiectului.

2. Constituit în trei segmente, desfăşurat în 15 capitole, *Maitreyi* rememorează o poveste neobişnuită de iubire.

Precizaţi întâmplarea care a oferit acestei scrieri substanţa epică: romanul.

3. Supuneţi unei mai atente analize sensul întâmplărilor prin care trece Allan:

„… strigau la mine două suflete: unul mă îndemna către o viaţă nouă… pe care prezenţa Maitreyiei o făcea mai tonică şi mai fascinantă ca o legendă; cealaltă îmi impunea prudenţă.”

4. Ce explicaţie daţi aventurii cunoaşterii prin eros pe care o trăieşte Allan cu atâta intensitate?

Citiţi şi comentaţi, în acest sens, următorul fragment:

„Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele şi întâmplările ei, dacă, mai ales, mă tulbura şi mă neliniştea, aceasta se datora straniului şi neînţelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei.”

5. Comentaţi consecinţele în plan narativ ale procedeului dublei perspective temporale pe care naratorul-personaj o are asupra evenimentelor: „consemnarea inedită” şi dintr-o „perspectivă mai îndepărtată asupra evenimentelor.”

(N. Manolescu)

6. Realizaţi un eseu în care să argumentaţi modul în care romancierul s-a obiectivat într-un personaj de ficţiune.

Fişier bibliografic

Mihail Sebastian, ***Eseuri, Cronici. Memorial***, 1972; Perpessicius, ***Opere***, vol. VI, 1973; Pompiliu Constantinescu, ***Scrieri***, 2, 1967; E. Lovinescu, ***Scrieri***, 6, 1975; G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** ed. a II, revăzută şi adăugită, 1982; Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, I, 1972; Mircea Vaida, ***Ospăţul lui Trimalchio***, 1970; Dumitru Micu, ***Scriitori, cărţi, reviste***, 1980; Ion Lotreanu, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, 1980; Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. II, 1981; Gabriel Dimisianu, ***Lecturi libere***, 1983; Ion Bălu, ***Mircea Eliade***, Sinteze, 1992.

ÎNTRE REALITATE ŞI IMAGINAŢIE

Max Blecher
■ ÎNTÂMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ
(fragment)

Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identităţii mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forţe egale.

În clipa următoare identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospeţime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistenţa ei anterioară, iar obiectele din ea se depun la locurile lor, aşa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se aşază în straturi de elemente diferite, bine definite şi de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur şi în coloritul vechei amintiri ce o am despre ele.

Senzaţia de depărtare şi singurătate în momentele când persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconştienţă e diferită de orice alte senzaţi. Când durează mai mult, ea devine o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată. În depărtare, persistă din mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate, aşa cum apar unele obiecte în ceaţă.

Teribila întrebare „cine anume sunt” trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvarea ei este cerută de o luciditate mai profundă şi mai esenţială decât a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate şi se revoltă mai puternic şi mai elementar decât viaţa cotidiană. Totul imploră o soluţie.

De câteva ori îmi regăsesc odaia aşa cum o cunosc, ca şi cum aş închide şi aş deschide ochii: de fiecare dată odaia e mai clară — aşa cum apare un personagiu în lunetă, din ce în ce mai bine organizat, pe măsură ce, potrivind distanţele, străbatem toate voalurile de imagini intermediare.

Într-un sfârşit mă recunosc pe mine însumi şi regăsesc odaia. E o senzaţie de uşoară beţie. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei şi eu implacabil revenit la suprafaţa lucrurilor: pe cât de adânc a fost valul de nelămurire, pe atât de înaltă este culmea lui; niciodată şi în nici o împrejurare nu mi se pare mai evidentă, decât în acele momente, că fiecare obiect trebuie să ocupe locul pe care îl ocupă şi că eu trebuie să fiu cel care sunt.

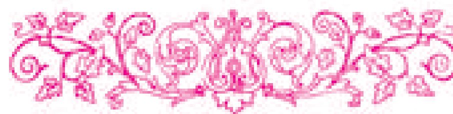
Zbaterea mea în nesiguranţă nu mai are nici un nume; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adâncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificaţie a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă. Acum, când m-am regăsit şi caut să-mi exprim senzaţia, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identităţii mele, crescută ca un cancer din propria-i substanţă. Un picior al meduzei care s-a întins peste măsură şi a căutat exasperat prin valuri până ce într-un sfârşit a revenit sub gelatina ventuzei. În câteva clipe de nelinişte, am parcurs astfel toate certitudinile şi incertitudinile existenţei mele, pentru a reveni definitiv şi dureros în solitudinea mea.

E atunci o solitudine mai pură şi mai patetică decât altădată. Senzaţia de îndepărtare a lumii e mai clară şi mai intimă: o melancolie limpede şi suavă, ca un vis de care ne reamintim în puterea nopţii.

Ea singură îmi mai reaminteşte ceva din misterul şi farmecul puţin trist al „crizelor” mele din copilărie.

Numai în această dispariţie subtilă a identităţii regăsesc căderile mele în spaţiile blestemate de odinioară, numai în clipele de imediată luciditate ce urmează revenirii la suprafaţă lumea îmi apare în atmosfera aceea neobişnuită de inutilitate şi desuetudine, ce se forma în jurul meu când halucinantele mele transe isprăveau să mă doboare.

(Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate.* Antologie şi prefaţă de D. Pillat. Bucureşti, 1970.



TEXT ŞI INTERPRETARE

Literatura autenticităţii subiective

• Date fiind circumstanţele în care a trăit şi a scris M. Blecher (1909–1938), „realitatea şi imaginaţia se suprapun în viziunea suprarealistă a celui care priveşte lumea din perspectiva insolită a viziunii de ghips" (Gh. Glodeanu).

• „Este cred acelaşi lucru a trăi sau a visa o întâmplare, mărturiseşte M. Blecher, şi viaţa reală cea de toate zilele este atât de halucinantă şi de stranie ca şi aceea somnului. Dacă aş vrea, de exemplu, să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rânduri mi-ar fi imposibil.

Irealitatea şi ilogismul vieţii cotidiene nu mai sunt de mult pentru mine vagi probleme de speculaţie: eu trăiesc această irealitate şi evenimentele ei fantastice. Întâia libertate pe care mi-am acordat-o a fost aceea a iresponsabilităţii actelor mele interioare unul faţă de celălalt — am încercat să rup barierele consecinţelor şi, ca o onestitate faţă de mine însumi, am căutat orice tentaţie a halucinantului. Cât însă şi cum îşi dezvoltă în mine suprarealitatea tentaculele ei, nu ştiu şi n-aş putea şti… Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. Iată ce aş vrea să realizez — demenţa aceea la rece perfect lizibilă şi esenţială."(M. Blecher către Saşa Pană).

Max Blecher şi realitatea imediată a creaţiei

• În acest caz, literatura lui M. Blecher „este viziune, şi numai prin filtrul imaginarului se străvede patosul. Universul său nu este al suferinţei sale, ci al vederii sale. Univers spectacular, prin excelenţă. Eroul prozelor lui Blecher este, de fapt, Imaginaţia. Ea este cu adevărat personajul activ, epic, al ficţiunilor sale." (Nicolae Balotă)

„Pentru Max Blecher, (…) fiinţa, eul, nu au nici o substanţă, adâncime, nici proprietăţi personale. În interiorul sufletului nu există nimic, iar senzaţia schizoidă nu e decât o exagerare a identităţii. (…)

Aici însă interioritatea e ca un vas gol şi găurit ce se umple, pentru câteva clipe, de imaginile lumii, de trecut, ca şi de prezent, de reprezentare şi de percepţie, amestecate asemenea atomilor de oxigen şi de hidrogen în molecula de apă. Sub forma acestei trăiri simultane, povestitorul sugerează o experienţă esenţială: a fiinţei-burete, care, vidă în sine, fără interioritate sufletească, se lasă cotropită de obiectele dure şi agresive în mijlocul cărora se află." (Nicolae Manolescu)

Lumea imaginarului şi cea reală intră într-o relaţie bizară, realitatea devenind ceea ce P. Constantinescu numea un act „de iniţiere în vis, în spaţiu şi timp, în erotism şi moarte".

„Sub semnul suferinţei"

1. Comentaţi relaţia dintre ficţiune şi realitate în opera tradiţională şi în proza lui M. Blecher.

2. Explicaţi succint viziunea asupra lumii, aşa cum apare în opera lui M. Blecher.

3. Desprindeţi din aceste spaţii elementele reale şi ireale.

4. Numiţi două-trei universuri descrise de M. Blecher în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*.

Tentaţia halucinantului

1. Incluzându-l în *Istoria literaturii române contemporane* (1937), E. Lovinescu remarca în romanul lui M. Blecher extraordinara capacitate a scriitorului „de a percepe realitatea, de a o izola în contururi precise, de a fuziona cu ea (…) şi, după această fuziune, de a o dilata în forme fantastice şi de a o urmări în spaimele interioare ce o provoacă."

Prin această manieră de a investiga realitatea şi prin proiecţia în imaginar, romanul lui M. Blecher se revendică şi unei alte tendinţe a romanului românesc, şi anume celei reprezentate de proza caracterizată prin aspiraţia către „un realism fantastic" (Ov.S. Crohmălniceanu).

Susţineţi, cu exemple potrivite din proza lui M. Blecher, specificul unei astfel de estetici de răsturnare a perspectivelor tradiţionale.

Aveţi în vedere, în acest sens, şi următoarea opinie critică: „Irealitatea devine adevărata realitate a prozatorului, în a cărui operă asistăm la substituirea «mimesisului» clasic cu pătrunderea într-o metarealitate ce apropie universul prozei lui Max Blecher de operele suprarealiştilor." (Gh. Glodeanu)

2. „Între mine şi lume, scrie M. Blecher, nu exista nici o despărţire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap până în picioare, ca şi cum pielea mea nu ar fi fost ciuruită (…). Lumea îşi prelungea în mine toate tentaculele; eram străbătut de miile de braţe ale hidrei." Astfel reconstruit, acest univers devine un act „de iniţiere în vis, în spaţiu şi timp, în erotism şi în moarte". (P. Constantinescu) Comentaţi această bizară relaţie între lumea imaginarului şi cea reală.

3. Această „sensibilitate exacerbată" şi puternicul „sentiment de anxietate" de care este cuprins scriitorul sunt puse pe seama capacităţii acestuia „de a se instala în nenorocire", de a o accepta „ca o condiţie a vieţii curente", afirmă Ov.S. Crohmălniceanu.

Descrieţi peisajul şi lumea acestor zone de mister şi de singurătate.

Modernitatea prozei lui M. Blecher

• „Mai puţin structurat epic şi cu o înfăţişare proprie mai degrabă jurnalului sau însemnărilor intime, romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936) se plasează în convenţia romanescă instituită la nivelul celor mai evoluate forme, nu îndeajuns de preţuită, în însăşi excepţionalele ei virtualităţi.” (P. Constantinescu) În ciuda unor anumite reţineri privind noutatea operei lui M. Blecher, atât la nivelul discursului narativ, cât şi la cel al materiei epice, numele scriitorului a fost asociat cu timpul autorilor unei proze insolite, „de o factură cu totul nouă, ieşită din sfera obişnuită a prozei autohtone, direcţionând-o pe coordonatele inedite, şocante, cu reverberaţii ciudate şi enigmatice”. (Teodor Vârgolici, *Prefaţă* la romanul *Inimi cicatrizate*, Editura Gramar, 1995) În acest sens, la apariţia romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*, P. Constantinescu avea toate motivele să întâmpine debutul scriitorului în cei mai elogioşi termeni: „Rareori ni se întâmplă, în tânăra noastră literatură, ajunsă astăzi în forme destul de evoluate, să-ntâlnim un debut atât de revelator.” Fenomenul a fost remarcat şi de alţi comentatori ai prozei lui M. Blecher, asocierile cu autorii unor astfel de formule moderne devenind tot mai insistente. Al. Piru, de exemplu, îl numeşte pe autorul *Întâmplărilor*… „poate cel mai mare kafkian scriitor român, repetând şi biograficeşte un destin tragic.”

Dovediţi-vă creativitatea!

1. Citiţi textul de mai jos şi descoperiţi în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* şi alte reflecţii ale personajului central, ce trăieşte cu spaimă şi repulsie gândul suferinţei iminente:

„Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identităţii mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea îmi dispută convingerea cu forţe egale.”

2. „Senzaţia de depărtare şi singurătate în momentele când persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconştienţă e diferită de orice alte senzaţii. Când durează mai mult, ea devine o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată. În depărtare, persistă din mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate, aşa cum apar unele obiecte în ceaţă.”

Cum comentaţi acest fenomen?

3. Identificaţi şi alte secvenţe de acest fel din fragmentul reprodus în manual şi comentaţi semnificaţia lor.

Personaj–narator şi martor

1. Comentaţi statutul personajului în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher.

2. Drama adevărată a personajului blecherian (naratorul din *Întâmplări în irealitatea imediată* şi *Vizuina luminoasă*, Emanuel din *Inimi cicatrizate*) nu începe la sanatoriul de tuberculoză din Berk, ci în momentele de contemplaţie din tinereţe. Ea se numeşte „lipsa identităţii, sentimentul dualităţii şi înstrăinării de sine” şi e provocată de un sfat banal, privirea insistentă asupra unui „punct fix” (Radu G. Ţeposu).

Comentaţi, în acest context, continua dedublare la care recurge scriitorul, aşa cum este teoretizată aceasta în debutul romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*.

3. Propunându-şi să îşi transcrie senzaţiile pentru a răspunde, în acelaşi timp, la întrebarea „Cine anume sunt?”, „personajul narator şi martor” devine „observatorul pasiv şi neputincios al propriei sale boli, singurul lucru care îi mai rămâne la îndemână fiind investigarea adâncimilor sale sufleteşti. (…) În timp ce trupul e grav bolnav, sufletul rămâne treaz şi lucid, radiografiindu-se cu minuţiozitate propria sa condiţie.” (Gh. Glodeanu)

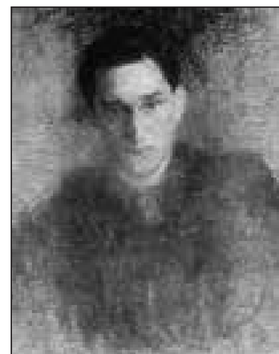
Cum justificaţi, în consecinţă, situarea naraţiunii lui M. Blecher sub semnul mitului lui Narcis?

4. Daţi exemple care să susţină folosirea de către M. Blecher a limbajului propriu analizei psihologice.

Aprofundare

1. Alcătuiţi o compunere, de maximum 20 de rânduri, în care să demonstraţi modernitatea prozei lui Max Blecher.

2. Explicaţi semnificaţia titlului romanului *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher.



Cecilia Cuţescu-Storck, *Portretul unui tânăr*

Fişier bibliografic

Mihail Sebastian, ***Eseuri. Cronici. Memorial***, Editura Minerva, 1972; Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc modern***, Editura Libra, 1998; Ioan Paler, ***Romanul românesc interbelic***, Editura Paralela 45, 1994; Nicolae Balotă, ***De la Ion la Ioanide,*** Editura Eminescu, 1974; Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura românească între cele două războaie mondiale*** 1972; Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Editura Gramar, 2000; Mihai Zamfir, ***Cealaltă faţă a prozei***, Editura Eminescu, 1988.

STILUL ŞI CALITĂŢILE LUI GENERALE (IV)

Concizia

• Prin concizie se înţelege calitatea generală a stilului ce impune o astfel de exprimare, încât, în enunţul oral sau scris, nici un cuvânt să nu fie de prisos.

La nivel lexical, concizia se realizează prin eliminarea cuvintelor inutile din enunţ şi renunţarea la informaţiile exterioare gândului sau ideii formulate. La nivel sintactic, concizia impune o frază echilibrată, un enunţ fără dimensiuni exagerate.

Abaterile de la concizie

1. Digresiunea. Constituie o abatere de la tema sau subiectul expunerii. Vorbitorul uită, involuntar sau intenţionat, firul comunicării, introduce în enunţ explicaţii inutile şi le asociază cu elemente atât de eterogene, încât decodarea mesajului de către receptor devine dificilă sau, practic, imposibilă.

2. Prolixitatea. Prin prolixitate, retorica denumeşte aglomerarea inutilă de cuvinte, procedeul prin care emiţătorul exprimă, oral sau în scris, „o mare de cuvinte într-un pustiu de idei", cum se exprima Voltaire. Cu identică expresivitate, criticul Titu Maiorescu denumea prolixitatea „beţie de cuvinte".

Prolixitatea plictiseşte, conştiinţa se revoltă şi spiritul refuză receptarea puţinelor idei, din cauza învăluirii lor într-o locvacitate obositoare. Cuvântul consumat „în cantităţi prea mari" – sublinia Maiorescu – „devine un mijloc puternic pentru ameţirea inteligenţei" şi are efectul specific oricărei beţii: „debilitatea funcţiilor intelectuale."

3. Pleonasmul. Prin pleonasm se înţelege repetarea în vorbire sau în scris a cuvintelor cu sens identic sau a termenilor asemănători din acelaşi câmp semantic. În limbile moderne, noţiunea a fost preluată din greaca veche, unde *pleonasmos* avea sensul de „belşug excesiv".

În vorbirea comună şi în variantele stilistice funcţionale, specifice limbii literare, pleonasmul constituie o abatere de la concizie, cu forme diverse de inadecvare semantică.

4. Tautologia. Este o varietate de pleonasm, alcătuită din repetarea inutilă a ideii prin acelaşi cuvânt sau printr-o propoziţie subordonată, de tipul: „Şcoala-i şcoală".

Aprofundaţi-vă cunoştinţele!

• Să recitim următoarea secvenţă epică din primul capitol al romanului *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu:

„— Am avut onoarea să fac parte din Curtea Marţială care l-a judecat şi, prin urmare... De altfel, nici el n-a tăgăduit... Nici vorbă, faţă de dovezile definitive, ar fi fost zadarnică orice apărare... A fost de un cinism într-adevăr nemaipomenit. N-a deschis gura toată vremea şi n-a vrut să răspundă măcar la întrebările preşedintelui... Ne-a privit sfidător, pe rând, cu un fel de dispreţ falnic... Chiar sentinţa de moarte a primit-o zâmbitor şi cu nişte ochi... Fireşte, asemenea oameni nu se înspăimântă nici de moartea infamantă... Când l-au prins, într-un unghi mort, o patrulă comandată de un ofiţer, a vrut să se împuşte... Ce dovadă mai palpabilă decât încercarea de sinucidere? Curtea l-a condamnat la moarte în unanimitate, fără discuţie, atât a fost de vădită crima... Eu însumi, deşi sunt o fire excesiv de şovăitoare, de data aceasta am conştiinţa pe deplin împăcată, absolut pe deplin...

Klapka, buimăcit mai ales de asprimea glasului, murmură:

— O, Doamne... dovezile... când e vorba de o viaţă de om...

Pe buzele subţiri, cu colţuri supte ale locotenentului răsări un amestec de ironie şi de dispreţ:

— Uitaţi, domnule căpitan, că suntem în război şi pe front... O viaţă de om nu e îngăduit să primejduiască viaţa patriei!... Dacă ne-am călăuzi după consideraţii sentimentale, ar trebui să capitulăm în faţa tuturor... Se vede că sunteţi ofiţer de rezervă, altfel n-aţi vorbi aşa despre o crimă...

— Da, adevărat, se grăbi Klapka cu teamă. Am fost avocat... în vreme de pace... Acum însă...

— Şi eu sunt ofiţer de rezervă, întrerupse locotenentul cu mândrie. Războiul m-a smuls din mijlocul cărţilor. (...) Dar m-am dezmeticit repede şi mi-am dat seama că numai războiul e adevăratul generator de energii!

Căpitanul zâmbi, ca şi când răspunsul i s-ar fi părut ridicol, şi zise cu glas blajin, colorat de o ironie blândă:

— Şi eu care credeam că războiul e un ucigător de energii..."

1. Argumentaţi densitatea ideilor existente în text.

2. Urmăriţi succesiunea imaginilor artistice, având în vedere: lexicul selectat şi structura enunţurilor sintactice.

3. Explicaţi prezenţa punctelor de suspensie în vorbirea personajelor.

4. Justificaţi rolul informaţiilor existente în text pentru conturarea spaţiului narativ şi precizarea relaţiilor temporale.

5. Comparaţi atitudinea diferită a personajelor faţă de execuţia ce urma să aibă loc.

6. De ce, oare, Klapka răspunde „cu teamă”?

7. Locotenentul este mândru de a fi făcut parte din Curtea Marţială; motivaţi atitudinea lui.

8. Fiecare dintre cele două personaje zâmbeşte; explicaţi semnificaţia acestui element nonverbal.

9. Comentaţi şi evaluaţi, într-un eseu argumentativ, opiniile divergente ale personajelor despre „datorie” şi „patriotism”. Plecaţi, eventual, de la ipoteza următoare: în primul război mondial, statul austro-ungar era un conglomerat de naţiuni.

• În eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu oferă această definiţie romanului: „... să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. Asta-i singura realitate pe care o pot povesti, dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele...”

1. Fraza, exemplu elocvent de concizie, defineşte un nou tip de roman. Folosindu-vă de cunoştinţele anterioare, dezvoltaţi ideea formulată de prozator.

2. Argumentaţi-vă opiniile, folosind şi structura frazei: o regentă negativă şi patru subordonate de excepţie.

3. Precizaţi sensul şi rolul adverbului restrictiv „decât”.

4. Explicaţi funcţia stilistică a elementului relaţional „ceea ce”.

5. Romancierul defineşte un alt tip de naraţiune decât aceea tradiţională; pornind de la text, precizaţi elementele ei constitutive.

6. Formulaţi noul „punct de vedere”, noua perspectivă narativă spre care aspiră prozatorul.

7. Actul narativ este asumat de o nouă instanţă narativă; formulaţi trăsăturile esenţiale ale acesteia, sprijinindu-vă pe ultima frază a textului.

8. Ce deosebiri există între modalitatea narativă propusă de Camil Petrescu şi structura romanelor lui Liviu Rebreanu?

9. Aplicaţi definiţia dată romanului de Camil Petrescu la structura narativă a romanelor *Patul lui Procust* şi *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Diversificaţi-vă cunoştinţele!

1. Digresiunea

Urmăriţi dialogul dintre „domn” şi „fecior” într-un fragment din schiţa *Căldură mare* de I.L. Caragiale.

1. Identificaţi informaţiile digresive existente în text.

2. De ce credeţi că domnul vorbeşte astfel?

3. Informaţiile digresive sunt ordonate de narator într-o figură de stil caracteristică figurilor insistenţei. O recunoaşteţi?

4. Ce funcţie au apelurile repetate la memoria feciorului?

5. Comentaţi interpelările şi afirmaţiile feciorului.

6. Arătaţi de ce schiţa se intitulează *Căldură mare*.

7. Transcrieţi digresiunea domnului într-un text subordonat noţiunii de concizie.

2. Prolixitatea

• În universul secund al literaturii şi în viaţa reală, în parlament, în adunările electorale de ieri şi de azi, există o prolixitate de tip oratoric, în care vacuum-ul ideatic interferează cu greşelile de limbaj.

Întâia situaţie o ilustrează discursul lui Farfuridi din comedia *O scrisoare pierdută* de Caragiale:

„FARFURIDI (*emoţionat şi asudând*). *Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor… şi... idei subversive (asudă şi se rătăceşte din ce în ce) şi mă-nţelegi, mai în sfârşit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privinţă, poporul, naţiunea, România – (cu tărie) ţara în sfârşit... cu bun simţ pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie şi să recunoască, de la care putem zice depandă... (se încurcă şi asudă mai tare) precum – daţi-mi voie – (se şterge) precum la 21, daţi-mi voie (se şterge) la 48, la 54, la 64, la 74 asemenea...*”

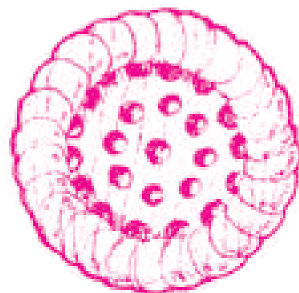
1. Sesizaţi şi argumentaţi existenţa elementelor constitutive ale prolixităţii.

2. Comentaţi semnificaţia punctelor de suspensie.

3. Argumentaţi rolul didascaliilor ce însoţesc limbajul personajului.

4. Puteţi izola ideile pe care intenţionează să le exprime?

5. Sintetizaţi întregul discurs într-o singură frază.



Motiv solar (sculptură populară în lemn)

• În viaţa reală, Titu Maiorescu a ironizat discursul parlamentar al deputatului „independent" Brătescu. În cuvântarea acestuia, rostită în 1902, criticul Nicolae Manolescu a intuit prezenţa „unui Farfuridi real", ca şi cum realitatea ar fi imitat ficţiunea. Dacă *Scrisoarea pierdută* nu ar fi fost prezentată pe scenă în noiembrie 1884, „amatorii de izvoare ar fi vorbit de el ca despre un prototip al personajului lui Caragiale". (*Contradicţia lui Maiorescu*)

Citiţi textul rostit de politicianul Brătescu:

„Domnilor deputaţi am îndrăznit să iau cuvântul cu ocaziunea răspunsului la mesajul tronului în calitatea mea de deputat independent al capitalei, pentru ca, cu această ocaziune să vă fac cunoscut cugetările mele asupra situaţiunii de azi a ţării... Domnilor, ţara aceasta, lăsată nouă de viteji domnitori, ajunsă pe urmă sub specula fanarioţilor, a fost redeşteptată la 1825 de viteazul Tudor Vladimirescu. A venit revoluţiunea de la 1857, care a regulat organizarea ţării..." etc.

Argumentaţi, într-un eseu, similaritatea dintre discursul personajului ficţional Farfuridi şi al individului real, Brătescu.

3. Pleonasmul

• După funcţia sintactică a determinantului, pleonasmul se prezintă sub următoarele aspecte:

1. Substantiv însoţit de atribut substantival sau adjectival: *primele începuturi, procent de 30 %, planuri de viitor, invenţie nouă, copilaş mic, moş bătrân, realizări înfăptuite, exemplu pilduitor, scurtă alocuţiune* ş.a.

2. Verb urmat de complement: *avansaţi înainte, coboară jos, urcă sus, s-a întors înapoi, urma în continuare, scruta atent* etc.

3. Verbe derivate cu prefixul „re-" folosite în context cu adverbul „iarăşi" sau cu locuţiunea adverbială „din nou": *a revenit iarăşi, s-au revăzut din nou* ş.a.

4. Verbe derivate cu prefixoidele „co-" sau „con-", asociate cu locuţiunile prepoziţionale: *„împreună cu, alături de": „Moravuri inveterare coexistă alături de altele noi..."*

5. Reluarea succesivă a numeralelor ordinale „întâiul, întâia" şi „primul, prima" formează un pleonasm. Caragiale a utilizat această greşeală de exprimare pentru a caracteriza personajul Rică Venturiano: *„... când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii..."*

6. Prezenţa pronumelui personal subiect pe lângă un verb cu persoana marcată prin desinenţă constituie o altă formă de pleonasm: *„Noi am învăţat astăzi despre..."*

7. Folosirea pronumelui de întărire, însoţit de adverbul „chiar": *„Chiar tu însuţi!"* Amplificat cu un determinant substantival, pleonasmul caracterizează limbajul Ziţei din comedia *O noapte furtunoasă*: *„Este chiar el însuşi în persoană, vai de mine! Monşerul meu! mi-l omoară…"*

8. Prezenţa prepoziţiilor pleonastice: „drept — pentru" în construcţii specifice stilului oficial administrativ: *„Drept pentru care am încheiat prezentul proces-verbal..."*

Corect: *„Drept care..., Pentru care..."*, deoarece prepoziţia „drept" are şi înţelesul „pentru" când introduce un complement de scop: *„Drept încercare, am folosit documentarea potrivită."*

9. Conjuncţii pleonastice: „dar — însă", în enunţuri de tipul: *„Am fost la el acasă, dar însă nu l-am găsit"*; amândouă sunt conjuncţii adversative cu acelaşi sens: „totuşi", „cu toate acestea".

4. Valorile expresive ale tautologiei

• Nu totdeauna tautologia constituie o abatere de la calităţile generale ale stilului. Retorica a stabilit câteva criterii ce delimitează expresivitatea stilistică a tautologiei.

1. Subiectul repetat prin nume predicativ sau atribut reliefează prin insistenţă intensitatea unei calităţi, acţiuni ori trăiri afective: *„Mândra-i mândră până moare"* (text popular); *„Nu-l vând, dragă domnule, un Cézane e un Cézane, îl las acolo"* (G. Călinescu); *„Un bou ca toţi boii / Puţin la simţire..."* (Gr. Alexandrescu)

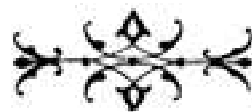
2. Reluarea complementului de relaţie ca nume predicativ în propoziţie: *„De glumeţ, glumeţ era moş Nechifor..."* (I. Creangă).

3. Substantivele sau subordonatele reluate diversifică sensul primului termen: „... tânăr tânăr, dar copt, serios băiat!" (Caragiale); *„Există oameni şi oameni."* (I. Slavici); *„Eu îs bun cât îs bun, dar şi când m-o scoate cineva din răbdări..."* (I. Creangă); *„Nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie."* (proverb)

4. Substantivul repetat prin atribut genitival exprimă superlativul absolut: *„... omul / A prins şi taina mare a tainelor, atomul."* (T. Arghezi)

În proză şi în dramaturgie, tautologia permite caracterizarea ironică a personajelor:

„PRISTANDA: *Zic: curat: De-o pildă, conul Fănică: moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica, coana Joiţica..."*



Studiu de caz


Elena Popeea – *Natură moartă*

MODELE EPICE ÎN ROMANUL INTERBELIC

Direcţii şi tendinţe în romanul interbelic

• Sintagma nominală „model epic" desemnează procedeul prin care viziunea realităţii capătă expresie ficţională şi poate servi ca referinţă şi punct de plecare ale creaţiei, prin prestigiul valorii.

1. Romanul realist, romanul de „creaţie" (G. Ibrăileanu), „doric" (N. Manolescu), relatat la persoana a treia de un narator omniscent şi omniprezent, este un roman social ce explorează toate straturile sociale.

În cadrul romanului realist, se conturează două teme fundamentale:

a) un roman cu tematică rurală, în care romanele lui Rebreanu, *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor,* sunt titlurile de referinţă;

b) un roman cu temă citadină, pe urmele lui Balzac, în care se conturează *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Sfârşit de veac în Bucureşti* de Ion Marin Sadoveanu, *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu.

2. Romanul psihologic modern, de „analiză" (G. Ibrăileanu), „ionic" (N. Manolescu), este atras de interioritatea psihică şi de noi procedee de investigaţie: analiza psihologică, introspecţia, îndreptarea spre zonele profunde ale fiinţei umane. Pionierul este tot Rebreanu, prin *Pădurea spânzuraţilor*. Superioare prin analiza psihologică sunt însă romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Anton Holban şi Camil Petrescu. Începând cu Hortensia Papadat-Bengescu, romanul analitic de tip modern a proliferat, diversificându-şi modalităţile „în deceniul al patrulea". Modalitatea proprie întemeietoarei acestui tip de roman în literatura noastră e *observaţia*. Fără a prelua tehnica lui Proust, acţionată de „memoria involuntară", Hortensia Papadat-Bengescu a creat un ciclu romanesc analog în esenţă celui proustian.

3. Romanul experienţei valorifică jurnalul intim, evocarea, corespondenţa; este ilustrat de tinerii prozatori Mircea Eliade, Anton Holban, M. Blecher şi Mihail Sebastian.

4. Romanul „indirect", denumit astfel de Mircea Eliade, pune accentul pe trăirile intelectuale profunde şi pe subiectivitatea expresivă, ca în *Şantier* de Mircea Eliade şi în *De două mii de ani* de Mihail Sebastian.

5. Romanul fantastic, care aduce interferenţa dintre real şi bizar, dintre sacru şi profan, este reprezentat de *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade, *Simfonia fantastică* şi *Baletul mecanic* de Cezar Petrescu etc.

6. Romanul cu substrat mitic, romanul iniţiatic, valorifică mentalităţi, comportamente arhaice, mituri şi simboluri religioase, precum *Creanga de aur* şi *Baltagul* de M. Sadoveanu.

7. În *Craii de Curtea-Veche*, Mateiu Caragiale explorează **imaginarul balcanic**, apropiindu-se prin tehnica narativă evocatoare de *Ghepardul* prozatorului italian Giuseppe de Lampedusa.



Polemici critice



CONDIŢIA ROMANULUI INTERBELIC: Camil Petrescu – G. Călinescu

• În perioada interbelică, două modele epice esenţiale au dominat discuţiile despre roman: *modelul proustian* şi *modelul balzacian*. Cel dintâi a fost teoretizat de Camil Petrescu, în eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*; celălalt, în eseul *Câteva cuvinte despre roman* de G. Călinescu.

În confruntarea de idei provocată de o criză a romanului românesc interbelic, intervenţiile teoretice ale lui Camil Petrescu şi G. Călinescu determină o modificare fundamentală a perspectivei asupra structurilor epice experimentate.

a) În articolele sale, Camil Petrescu susţine *teoria sincronizării* structurale a literaturii cu filosofia şi ştiinţa epocii, afirmând că mutaţia esenţială care s-a produs în ştiinţă şi filosofie se reflectă în artă sub forma unei noi structuri, în care *subiectivitatea* are un rol primordial.

b) Într-un spirit accentuat polemic, G. Călinescu explică dezinteresul cititorului român faţă de romanul autohton pe seama lipsei de modernitate a vieţii reflectate. Fiind, în esenţă, „expresia directă a vieţii", romanul cere scriitorului mare experienţă de viaţă. Adept al formei clasice balzaciene, G. Călinescu respinge psihologizarea excesivă şi citadinizarea literaturii, fără a exclude însă caracterul analitic al romanului modern şi chiar necesitatea ca acesta să conţină o analiză psihologică.

Camil Petrescu
■ NOUA STRUCTURĂ ŞI OPERA LUI MARCEL PROUST

(fragmente)

Care era până la Proust concepţia romancierilor, cam din orice şcoală s-ar fi declarat şi oricât de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raţionalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întâi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme de război de asemeni nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune, în acelaşi aliniat, unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cât se poate însă şti cu adevărat, cât se poate ghici măcar, aţi văzut şi dumneavoastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluţie: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti… Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic… Din mine însumi, eu nu pot ieşi… Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi. (…)

În constituţia prezentului, ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, intră şi amintirile. Şi pe drept cuvânt, evident. Amintirile nu sunt ceva impersonal, sunt propriile mele amintiri, fac parte din psihicul meu, în clipa în care le am, adică în clipa prezentă. Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum când vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură. (…)

Aici, tocmai aici, face Proust marea deosebire despre care vorbeam şi asupra căreia insistă atât de mult. Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci numai cele *involuntare*.

Memoria voluntară ne dă numai abstracţii. Întreabă cineva: Cât fac 6 x 8? Automat: Patruzeci şi opt… Cum se numea regele Cretei? Automat: Minos… La ce an s-a urcat pe tron Ştefan cel Mare? Datele astea nu participă propriu-zis la trăirea concretă a conştiinţei mele. Sunt simple abstracţii… Nu se leagă organic mai de nimic decât prin actul prezentării de periferia eului… Această memorie voluntară nu poate să constituie obiectul artei…

Însă cu totul altceva ar fi fost dacă eu aş fi trăit gândul: Regele Cretei se numea Minos. Îmi aduc aminte când am auzit numele acesta… Nu de la un profesor, ci, în mod ciudat, de la o fată bună cu care priveam împreună de pe vapor stâncile insulei Prinkipo etc… Tot ce s-a legat de întrebare este memorie voluntară, este trăire concretă. De aici începe obiectul artei.

(*Teze şi antiteze*, Minerva, Bucureşti, 1971)

G. Călinescu

■ CÂTEVA CUVINTE DESPRE ROMAN

(fragmente)

Iată romanele lui Balzac, atât de inegale, dar toate atât de solide şi universale. Observatorul superficial va vedea în ele latura documentară, observarea societăţii franceze burgheze din primele decenii ale secolului al 19-lea. Fără îndoială că este şi aceasta, pentru că orice creaţiune trebuie să fie în chip necesar şi un document. Se abuzează la noi de expresia ironică *documentar*, voindu-se a se sugera că unde e document nu e artă. Invers, e adevărat că unde nu e document nu e artă, deoarece ca suprarealitate romanul documentează, neapărat, simulând o ordine istorică, fictivă, adăugată. Când un roman nu te documentează nu există. Ştiind aşa, este nedrept să deduci lipsa de valoare a unui roman numai fiindcă ghiceşti la temelia lui documentul-istoric. Întrebarea este numai dacă documentul istoric s-a prefăcut în document fictiv, dacă prin urmare documentarul este semnificativ.

Aici stă nodul vital al romanului: în semnificaţie. Iar semnificaţia vrea să zică factor universal, etern. Ei bine, romanele lui Balzac, aşa de documentare în aparenţă, sunt pline de această înaltă semnificaţie umană. Goriot este un făinar, care se ruinează la bătrâneţe, pentru a-şi întreţine fetele intrate prin măritiş într-o clasă superioară. Zugrăvirea parvenitismului îmbogăţiţilor din epoca napoleonică, veţi zice, momente din istoria burgheziei franceze. Ba nicidecum. Balzac e un fel de Molière al veacului său. Ambianţa este secundară. Centrală este slăbiciunea de tată a lui Goriot. În veci şi în orice parte a continentului vor exista părinţi care se vor ruina pentru copiii lor, care copii îi vor primi prin uşa de din dos, ruşinându-se. Goriot e un Rege Lear al burgheziei, este un prototip, un caracter fundamental.

Dar în ***Cousine Bette*** ce importanţă are mediul? Unde nu sunt fete bătrâne, gata să copleşească în dragoste şi ură fiinţele care le îngăduie pe aproape sau le resping? Verişoara Bette este eternă.

Cousin Ponce să fie el numai o expresie a epocii? Numai portarii şi avocaţii francezi jefuiesc pe bătrânii maniaci? În orice determinaţiune de timp şi spaţiu, flăcăul bătrân cade într-o pasiune inocentă şi, lipsit de apărare, este victima gazdelor pe mâinile cărora încape.

Totul este fundamental la Balzac, orice individ înfăţişează un caracter. Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocii. De altfel, nu sunt decât puţine subiecte de roman, a căror listă se poate întocmi dinainte. Rostul scriitorului este de a le documenta cu materia observaţiunii lui, de a le da corp. (...)

Romancierul ar trebui să ştie că temele nu trebuie inventate, ci numai scoase din îndelunga observare a marii literaturi şi tratate. Iată câteva subiecte capitale:

1. Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viaţă, subordonând toate afecţiunile acestei pasiuni: ambiţiosul plan, comun.

2. Istoria ambiţiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă şi geniul posac.

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice.

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-şi viaţa şi familia în experienţe erotice tardive.

5. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiţi ei înşişi în viaţă, îşi revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alţii şi apăsătoare pentru propria lor progenitură.

6. Romanul incapacităţii de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie.

Şi alte câteva. Dar foarte puţine.

(*Ulysse*. Bucureşti, EPL, 1967)

Exerciţii de creativitate

1. Comentaţi subiectul care a provocat polemica dintre cei doi scriitori.

2. Selectaţi ideile prin care autorii promovează anumite formule şi structuri narative proprii direcţiilor şi tendinţelor de evoluţie a romanului românesc interbelic.

3. Organizaţi o dezbatere în care, cu argumente *pro* şi *contra*, să vă justificaţi adeziunea faţă de unul sau altul dintre cele două viziuni critice.

4. Elaboraţi un eseu în care să prezentaţi şi alte aspecte ale romanului interbelic. Consultaţi, în accest sens, antologiile în care se regăsesc textele integrale ale celor mai semnificative contribuţii în abordarea acestor probleme. De exemplu:

a) *Poetica romanului românesc*, antologie, note şi repere bibliografice de Mircea Regneală, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

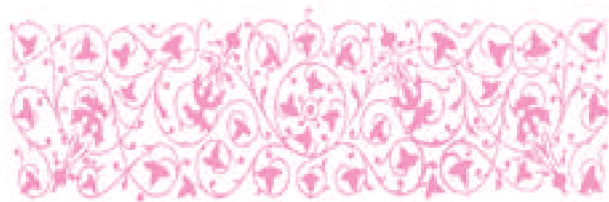
b) *Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Editura Atos, Bucureşti, 1997.

c) *Romanul românesc interbelic*, antologie, prefaţă, analize critice, note, dicţionar cronologic, bibliografie de Carmen Matei Muşat, Humanitas, Bucureşti, 1998.

TENDINŢE ÎN DEZVOLTAREA ROMANULUI INTERBELIC (Sinteză)

Categorii de roman	Caracteristici. Modalităţi artistice	Tematică şi reprezentanţi
I. ROMANUL TRADIŢIONAL • Continuă temele şi procedeele romanului din secolul al XIX-lea (ilustrat de *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon; *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu; *Mara* de I. Slavici). • Aparţine prozei obiective, de formulă tradiţională.	a) Reflectă în mod obiectiv realitatea epocii prezentate. b) Atitudinea obiectivă şi impersonală a autorului faţă de universul prezent. c) Poziţia de atotştiutor (omniscient) a romancierului. d) Personajele sunt tipice şi reprezintă toate categoriile sociale; evoluţia previzibilă a personajelor. e) Intrigă şi acţiune de mare complexitate; în planul construcţiei, ordinea evenimentelor prezentate este cea logică, orientată după criteriul cronologic; f) Modelul de referinţă: Honoré de Balzac. g) Personajele sunt tipice şi reprezintă toate categoriile sociale. h) Atitudinea autorului faţă de universul prezentat este obiectivă şi impersonală. i) Autorul este cel care povesteşte acţiunea.	a) Romane cu tematică rurală (M. Sadoveanu, I. Agârbiceanu, L. Rebreanu). b) Romane cu tematică citadină (Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale).
II. ROMANUL MODERN • Se adaptează la o estetică modernă.	a) Modelul de referinţă: metoda romancierului francez Marcel Proust. Romanul psihologic b) Prezentat sub raport psihologic, omul este analizat prin modul în care zona conştiinţei reflectă lumea reală. c) Imaginea realităţii devine subiectivă, profund mascată de psihologia personajului narator. d) Evoluţia personajului nu este previzibilă, ci se modifică, având complexitatea, profunzimea şi inconsecvenţa oamenilor reali. e) Acţiunea nu mai este urmărită într-o continuitate cronologică, ci discontinuu. f) Perspectiva subiectivă a lumii este pusă în evidenţă de modalitatea „memoriei involuntare” şi a „duratei subiective” preluate de la M. Proust. g) Personajul narator se află în centrul operei. h) Nararea se face la persoana întâi.	a) Romane citadine (istoria unei familii burgheze: H. P.-Bengescu). b) Problematica intelectualului în conflict cu mediul îngust al lumii (Camil Petrescu). c) Ideea de trăire autentică este susţinută prin procedee, precum monologul interior — ca o consecinţă a autoanalizei –, jurnalul, mărturisirile şi notele de subsol. • G. Ibrăileanu, Gib Mihăescu
III. NOUL ROMAN • Se dezvoltă în ultimul deceniu al perioadei interbelice. • Are ca punct de plecare romanele Hortensiei Papadat-Bengescu şi ale lui Camil Petrescu.	a) Modele de referinţă: André Gide, Giovanni Papinni şi Aldous Huxley; roman al experienţei. b) Caracterul subiectiv al romanului prin sondajul psihologic, care merge până la dezvăluirea subconştientului. c) Personaje atipice, într-o gamă care variază de la eroi bolnavi, la eroi cu experienţe spirituale deosebite. d) Naraţiunea la persoana întâi, jurnalul intim, monologul interior (modalităţi artistice caracteristice).	• Anton Holban, *Ioana* şi *O moarte care nu dovedeşte nimic* • Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, *Nuntă în cer*, *Maitreyi* • Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*
IV. ROMANUL OBIECTIV BALZACIAN	a) Orientarea spre clasicism. b) Modalităţi estetice de factură realist-balzaciană. c) Revenire la *metoda obiectivă,* la metoda balzaciană.	• G. Călinescu, *Enigma Otiliei* • Reacţii la romanul de analiză „proustian”. • Roman de critică socială.

TEST DE EVALUARE 4



Citiţi textul de mai jos:

„Peste câteva zile a şi început acţiunea juridică. Spre nedumerirea mea îndurerată, mama şi surorile mele au trecut de partea lui [a unchiului Nae Gheorghidiu] şi au pornit acţiuni paralele.

Dar asta n-a fost ultima surpriză a acestui testament. Nevastă-mea, cu ochii ei albaştri şi neprihăniţi, a intervenit în discuţie cu o pasiune şi o îndârjire de care nu o credeam în stare. Riposta indignată, ameninţa, cu un fel de maturitate care mă jignea oarecum.

— Fată dragă, te rog nu mai interveni... lasă-mă pe mine să mă descurc singur. (...)

Aş fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuţiilor acestea vulgare, plăpândă şi având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată.

— Nu te înţeleg de loc, dragul meu; la şedinţele de seminar, la universitate, discuţi cu patimă şi te cerţi cu toată lumea, pentru că susţin că nişte celule, acolo, mor sau nu, iar aci, când discuţi cu ei, te laşi atât de moale.

Mă cuprindea o nesfârşită tristeţe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înţelegea că poţi să lupţi cu îndârjire şi fără cruţare pentru triumful unei idei, dar în acelaşi timp să-ţi fie silă să te frământi pentru o sumă, fie ea oricât de mare, să loveşti aprig cu coatele.

Am ştiut, mai târziu, că aveam o reputaţie de imensă răutate, dedusă din îndârjirea şi sarcasmul cu care-mi apăram părerile, din intoleranţa mea intelectuală, în sfârşit."

(Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*)

1. Numiţi evenimentul la care se reduce acţiunea din fragmentul *Diagonalele unui testament*. — 0,50 puncte
2. Precizaţi „surprizele" succesive pe care i le prilejuieşte eroului acest eveniment. — 0,50 puncte
3. Identificaţi şi comentaţi reacţiile eroului la aceste revelaţii. — 0,50 puncte
4. Numiţi procedeul prin care se realizează interpretarea realităţii de către protagonist prin adâncirea în propriul său trecut. — 1 punct
5. Precizaţi elementul concret, material, care declanşează, în acest caz, *rememorarea* (amintirea). — 1 punct
6. Explicaţi deosebirea dintre modul în care se desfăşoară acţiunea în proza modernă şi în proza tradiţională. — 1,50 puncte
7. Definiţi tehnica *fluxului de conştiinţă*. — 1 punct
8. Ilustraţi, într-o pagină, mecanismul fluxului conştiinţei dintr-un alt fragment, la alegere, din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu. — 1,50 puncte
9. Raportaţi subiectul romanului *Ultima noapte...* la subiectul unui roman de factură tradiţională, precizând în ce plan sunt plasate faptele în fiecare dintre ele. — 1,50 puncte

Din oficiu: 1 punct

TOTAL 10 puncte

CUPRINS

Marin Iancu

Ion Bălu

Limba şi literatura română

Manual pentru clasa a XI-a



Pentru toate filierele

Se aplică şi la clasa a XII-a – filiera tehnologică, ruta progresivă de calificare prin şcoala de arte şi meserii + anul de completare

ISBN: 978-606-8609-79-9



CORINT EDUCAŢIONAL